1973 fascicolo 11/12

BIANCO E NERO

SOMMARIO

CARMELO BENE IL CIRCUITO BAROCCO

anno XXXIV - fascicolo 11/12 novembre-dicembre 1973
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

NOVEMBRE/DICEMBRE 1973

11/12

ANNO XXXIV

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

BN CARMELO BENE
IL CIRCUITO BAROCCO

a cura di
Maurizio Grande

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00165 Roma, via delle Fornaci, 103
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

Un fascicolo monografico dedicato a Carmelo Bene si presenta da sé e risponde all'esigenza di parlare seriamente, e nella maniera il più possibile completa, di Carmelo Bene, la personalità artistica forse più complessa del dopoguerra, certamente la più discussa.
E occorre parlarne; e sempre di più e sempre meglio. Ma soprattutto è necessario studiare con serietà e competenza le sue opere ad evitare che la sua personalità e la sua produzione (teatrale, cinematografica e, anche, di scrittore e di critico) vengano disperse in fin troppo facili frammenti aneddotici, nelle barzellette della critica, nei tics, etc. Prima cioè che Carmelo Bene venga sommerso dalle « curiosità » e dai luoghi comuni più meschini e triviali, quelli cari, per intenderci, alla piccola borghesia e ai critici che essa si paga, soprattutto se poi questi si conservano imbalsamati in una grigia indifferenziata ignoranza e dei valori e dei non-valori (estetici, ideologici e politici).
Fortunatamente Carmelo Bene sta lì. Con le indimenticabili esecuzioni della **sua idea** di teatro e di azione drammatica e con cinque film (l'ultimo ancora « bloccato » mentre scriviamo) consegnati alla storia del cinema come documento e prova di un metodo e di una poetica senza epigoni e senza « storia » possibili.
Per questo occorre tenere nel debito conto la lucidità teorica e l'intuizione estetica con cui ha rinnovato linguaggio e stile, metodi e idee sul teatro, sul cinema e sulla produzione dell'arte in generale.
Il lavoro consegnato a questo fascicolo monografico valga soltanto come stimolo a studiare meglio questo autore e la sua opera; a studiare meno episodicamente e con minori pregiudizi e schemi meccanici prefabbricati. Valga insomma come stimolo a studiare con metodo, costanza, serietà, ma sopratutto **a studiare** una buona volta e non a **chiacchierare.** E proprio per non imbalsamare Carmelo Bene in una gloria posticcia quanto immotivata di cui egli stesso non saprebbe che fare, contraria come sarebbe al suo lavoro e al senso intimo di questo.
Un modesto contributo dunque, una indicazione di lavoro e di studio, discutibile ma aperta soltanto alle critiche interessate al lavoro e alla ricerca, e non alla facile polemica delle parrocchie della critica, dell'estetica o di altro: di cui più nessuno ha, per sua fortuna, necessità.

Il fascicolo è articolato in due sezioni. La prima, molto breve a mo' di introduzione, riguardante l'attività teatrale di Carmelo Bene e le posizioni assunte dalla critica nei suoi confronti, di cui dà ampia e dettagliata notizia, discutendone, Giuseppe Bartolucci.

La seconda sezione riguarda l'attività cinematografica di Carmelo Bene. A questa si è voluto dare più ampio spazio, sia per l'attualità del discorso cinematografico di questo autore, sia per la natura della rivista che si occupa esclusivamente o quasi di cinema (anche se parlando dei film di C.B. il riferimento al teatro è stato inevitabile, e dunque puntualmente tenuto presente e sviluppato). I saggi relativi a questa sezione sono di Franco Pecori, Claudio Ricciardi e miei.
Per quanto riguarda la critica cinematografica italiana relativa a Carmelo Bene, essa è praticamente inesistente o fortemente inadeguata (un discorso a parte — e molto diverso — andrebbe invece fatto per la critica francese e per quel pubblico che hanno apprezzato diversamente il valore del lavoro di Bene).
Tuttavia, anche da noi, si dànno alcune eccezioni di riviste, critici e studiosi seri che hanno pubblicato interessanti articoli e saggi su C.B., e di cui qui si dà notizia:

« Cinema e Film », A. III, n. 9, 1969: contiene densi e pregevoli saggi su **Nostra Signora dei Turchi** e su **Capricci,** firmati da Gianni Menon, Enzo Ungari e altri;
« Cinema e Film », A. IV, n. 11-12, 1970: contiene un articolo di Adriano Aprà su **Don Giovanni** ed una lunga conversazione con Carmelo Bene a cura di A. Aprà e G. Menon;
« Filmcritica », A. XX, n. 202, 1969: contiene un breve ma interessante articolo di Alessandro Cappabianca su **Capricci;**
« Filmcritica », A. XXI, n. 207: contiene un articolo di Franco Pecori su **Don Giovanni;**
« Filmcritica », A. XXIV, n. 231: contiene saggi di Franco Pecori e altri su **Salomé;**
« La scrittura scenica », n. 3, 1971: contiene il fondamentale saggio di Giuseppe Bartolucci **Il trittico-immagine** dedicato a **Nostra Signora dei Turchi, Capricci** e **Don Giovanni.**
« Cahiers du Cinéma », n. 206: contiene una intervista a Carmelo Bene.

Ovviamente non si è ritenuto opportuno, dopo quanto detto, di tener conto della critica dei quotidiani (compresi quelli di sinistra), legata com'è ad una impostazione contenutistica e/o psicologico-pettegolatizia dell'interpretazione, volta a parlare più dei nei dell'autore o dei propri problemi (proiettati nella pagina) che delle opere.

m.g.

SEZIONE PRIMA

Uno sguardo al teatro

Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta

I. Carmelo Bene o della sovversione

II. Della critica e sulla critica per Carmelo Bene

III. Dalle citazioni all'interpretazione

GIUSEPPE BARTOLUCCI

Non trovo di meglio che pubblicare qui integralmente un mio saggio degli anni sessantacinque (da La scrittura scenica, Lerici, 1968), *sia perché non mi sembra che nel frattempo siano usciti altri saggi sul teatro di Carmelo Bene (e di stralci di storia della critica sul teatro di Carmelo Bene il lettore avrà indicazioni nella parte finale di questo « incontro » con Carmelo Bene), sia perché mi paiono indicatori di una scrittura scenica che Carmelo Bene ha perseguito coerentemente poi nella sua produzione cinematografica (ed in tale caso una* imprudente *catalogazione critica del modo di lavorare in teatro può impedire una serie di errori di giudizio). Non varierei alcunché di quanto ebbi occasione di scrivere allora, salvo l'incidere diverso ora dell'immagine come qualità « rivoluzionaria » (anziché del comportamento su cui allora si puntava). E questo è maggiormente vero quanto più Carmelo Bene ha energicamente ancora una volta condotto a sé questa incisione dell'immagine. Infatti egli ne fa ancora una volta un uso* politico, *nel senso di rispetto del procedimento adottato e nella direzione produttiva cui si è votato (l'energia utopica anarchica su un contesto illuminante materializzato). Carmelo Bene ha la gran facoltà di affondare nel « negativo » e di proiettarsi nel « costruttivo » proprio per la natura utopica del suo modo di lavorare e di sentire, di agire e di pensare. Naturalmente il « costruttivo » per lui vuol dire affondare surrealmente in se stesso e nella sua storia, nel suo meridionalismo e nel suo barocchismo al tempo stesso; con una traiettoria continuamente al limite dell'immaginario, un* immaginario *ora « nero » ora « bianco » dove letture nietzschiane e strindberghiane sulla linea Bataille si alleano* a visioni *mediterranee di magnificente vitalità naturale e di prorompente energia sotterranea. Ma non voglio approfondire quanto già mi è capitato di scrivere sorvegliando un po' da lontano per inesperienza e però calcolando sulla teatralità quella che si può chiamare la visionarietà di Carmelo Bene dentro le sue produzioni-azioni cinematografiche (ma si legga* Trittico-immagine *in « La scrittura scenica », 3, 1971, Bulzoni). Così Carmelo Bene acquista per questo lavoro una nuova rilevanza « critica » ed « operativa » per una generazione non tanto di teatro quanto di cinema; ed il suo allargamento di interesse artistico e di riferimento critico è da annoverare tra i fatti « nuovi » degli anni settanta.*

I. Carmelo Bene o della sovversione

Carmelo Bene comincia dove c'è il vuoto, o meglio anticipa la coscienza del vuoto sulle soglie degli anni sessanta, nel momento in cui troppi continuavano ad esaltare il proprio lavoro, in una direzione storicistica che a poco a poco aveva ristretto il margine di esperienza e di ricerca, per eccessiva fiducia nel rapporto storia-uomo, società-individuo. Tale fiducia,

PER UNA LETTURA DI CARMELO BENE DAL SESSANTA AL SETTANTA

lecita in anni di rivendicazione sociale e di sollecitazione morale, anche all'interno dell'operazione teatrale, negli anni sessanta, era diventata un'illusione, nel senso che era già più un enunciato e meno una virtualità, anche nella vita; e all'interno del teatro poi, era più una occasione per non affrontare l'immobilità di quell'illusione e meno un riscontro lacerante dell'impossibilità di continuare ad operare avendo alle spalle quella fiducia.

Sul piano del « prodotto » pertanto si assisteva ad una corsa verso il « perfezionismo », che soltanto in rarissimi casi di trasformava in un'operazione estetica; e peraltro questa stessa operazione estetica diventava asettica e si mordeva la coda, nel momento in cui si esauriva in un'offerta tecnico-formale, su quello sfondo di fiducia, minata al tempo stesso, su un altro versante da un intento storicizzante moralistico, come sopra si è detto; quando non accadeva poi, che come « confezione », in mancanza di un qualsiasi artificio che giustificasse l'operatività teatrale, al di là dell'offerta formale fine a se stessa il risultato fosse quello di un adeguamento al consumo nel senso di una rispondenza sempre più pressante alle leggi del mercato e meno a quelle di una imposizione del « prodotto ».

Così il vuoto era presente e si allargava, negli anni sessanta, a dispetto di coloro che onestamente pensavano di agire sulla « vecchia » fede in nome di un teatro per parecchi e « civile », anche se traditi e contrastati dalla « realtà », e a dispetto di quegli altri che meno onestamente, consapevoli dell'immobilità sostanziale della società, ne traevano spunto o per una riduzione della crisi in termini di decoratività estetica o per un allontanamento della crisi stessa in termini di sfacciato commercialismo, il teatro per « molti » essendo per gli uni e per gli altri diventato un « falso ideologico », tradito e contrastato dalla vita e dall'arte, al tempo stesso.

Combattere contro un vuoto di tal fatta, così ambivalente, in quanto fondato sull'illusione storicistica e sull'illusione formalistica, in un contesto che sfuggiva all'una e all'altra poiché la realtà si frantumava e non era più possibile ricomporla, ed altresì l'esperienza tecnicamente veniva rovesciandosi in maniera antitradizionale, non era facile, ed anzi sembrava soltanto « scandaloso » proporselo; tanto è vero che Carmelo Bene è stato uno « scandalo » per parecchi anni, cioè per tutti quegli anni necessari affinché la coscienza del vuoto operativo non rimanesse il privilegio di pochissimi ma assumesse il volto di una normale constatazione via via incidendo sino ai nostri giorni.

E lo « scandalo » è stato tanto più traumatico e lungo e espanso quanto meno è stata avvertita a livello « ufficiale » l'importanza della presenza sua; e non è da riferirsi ciò tanto alla ironia o alla sprovvedutezza di tale non riscontro di importanza, quanto alla sventatezza e all'insensatezza del chiudersi in se stessi, nei propri errori, nelle proprie « illusioni », con quel duplice vuoto, che ha impedito ogni rapporto, ogni confronto, ogni

relazione, non dico sul piano stretto del lavoro ma anche sul piano puramente intellettuale, su almeno un paio di generazioni teatrali, tra il sessanta e il settanta.
In effetti l'unica bassa polemica innestata nei confronti di Carmelo Bene è stata quella di fare un « teatro per pochi », oltre il dileggio incredibile e la volgarità a tutto tondo del commento quotidiano, come se l'analisi attenta della « frantumazione » della società potesse permettere allora altra indicazione, a non voler più seguire quella duplice illusione di cui si è parlato, e a non voler programmaticamente fare più spettacoli o di « confezione » di prodotto commercializzato o di « confezione » di prodotto formalizzante in senso ornativo.
L'aspirazione contestatrice di Carmelo Bene, sin dagli inizi, è proprio di restare fuori dell'illusione storicizzante, nel suo duplice volto di moralità e di pedagogismo, la moralità della vicenda e il pedagogismo del comportamento essendo estranei alla sua operatività teatrale; e anche di restare fuori dell'illusione formalizzante, nel suo duplice volto di ornamento scenografico e di sovrapposizione registica, l'ornamento ambientale e la sovrapposizione rappresentativa non rientrando nel suo intendimento di progettazione di lavoro scenico. E allora, da questo punto di vista, la sua accezione contestativa di « teatro per pochi » acquista un senso ben preciso e di scandalo, non perché il « prodotto » di Carmelo Bene venga concepito e organizzato per privilegiati, che non è nemmeno ipoteticamente vero, ma perché il procedimento immesso dentro tale prodotto è così diverso strutturalmente da quello comunemente accettato e perseguito a livello ufficiale, da essere catalogato come « scandalo » ed « eresia » al di là del luogo e dell'occasione della rappresentazione, e quindi contestato globalmente dalla « norma » e dalla « convenienza » sotto lo stimolo delle due illusioni anzidette; un teatro per pochi non esistendo nemmeno nella mente di Carmelo Bene, quanto semmai un teatro « nuovo », la cui destinazione apparentemente è per « pochi », qualitativamente per motivi di spazio e di disposizione e di pubblico in grado di addentrarvisi ma in nessun caso quantitativamente.
Un teatro « nuovo » come « scandalo », per gli anni sessanta: con un Carmelo Bene che, misteriosamente chi sa per quali vie, parte da zone contestative del linguaggio drammaturgico tradizionale, e che sul piano interpretativo si muove su filoni non immedesimativi; il linguaggio drammaturgico sradicandolo egli dal testo letterario o da un materiale di prestito, senza alcun rispetto della qualità e della quantità, con una dolce irriducibile violenza e con una persuasiva radicale manipolazione, per un segreto efficace istinto di rinnovata teatralità, in modo da non farne un pretesto di restauro o di modernizzazione, e cioè soltanto allo scopo di stenderlo come materiale di scena in vista di una scrittura scenica diversa; altresì seguendo un metodo interpretativo che non è quello elegiaco-descrittivo della limitazione o quello patetico-drammatico dell'esasperazione, su un'unica natura immedesimativa e su un unico intento comunicativo, con un'esaltazione questa volta della parola in termini di frantumazione e con una deformazione del gesto in termini di astrazione, quali invano l'operatività alla insegna dell'illusione storica o a quella dell'illusione formale mai si sarebbe permessa di perseguire e di realizzare (ciò non per una provocazione fine a se stessa ma per un'opposizione di fondo alla tradizione della scrittura scenica nei suoi due aspetti di « vitalità » deteriore e di ripetizione « volgare »).
Bisogna dire che dal punto di vista della scrittura scenica l'operazione compiuta da Carmelo Bene dapprima è sostanzialmente indistinta, nel senso che essa agisce da un sommovimento di fondo, nel quale ciò che conta è l'aver capito come non bisogna fare, come non bisogna parlare, come non bisogna comportarsi sulla scena; e però parallelamente ecco che da

questa indistinzione in sommovimento egli a poco a poco trae una nozione di artificio, di modo che per lo spettatore, e per l'interprete altresì, è come se da un lato gli si offrisse un reagente indifferenziato di rivolta e dall'altro lato gli si proponesse un metodo di lavoro, e dapprima bisogna abituarvisi e poi cominciare a far distinzioni, l'abitudine in questo caso agendo da choc e la distinzione essendo chiaramente di ordine critico, sia per lo spettatore che per l'interprete.
Allora lo « scandalo », all'inizio degli anni sessanta, per Carmelo Bene è di progettare una scrittura scenica « indistinta » nel duplice senso or ora descritto; con un distacco consapevole dallo svolgimento del « vuoto » delle stagioni teatrali in corso, al di là delle celebrazioni di rinnovamento e delle intenzioni di antitradizione che pullulavano allora a tutti i livelli; e con una « provocazione » della ufficialità del teatro che lascia per il momento soltanto intravvedere il tipo di procedimento adottato e la qualità della scrittura scenica intrapresa. Ciò che sorprende peraltro è l'assoluta « contemporaneità » e l'« assoluta tendenziosità » di tale scrittura scenica, quali, anche al grado di indistinzione anzidetta, non si erano manifestate in Italia dal dopoguerra, salvo in rari ed estemporanei e diversi episodi. Ciò che importa sottolineare a questo punto è la natura squisitamente critica dello « scandalo » come operazione teatrale innovatrice, su un terreno disperatamente « vuoto » anche di recuperi, e su una prospettiva drammaturgica di cui non si erano avuti esempi a casa nostra; e l'efficacia è tutta di sperimentazione di scrittura in costruzione, dalla dizione al gesto all'atteggiamento, su base individualistica. L'individualismo di Carmelo Bene dobbiamo intenderlo sia come accentramento di una vitalità esuberante e prorompente in grado comunque di relazionarsi ognora o di assumere forme di comportamento, sia come metodo di lavoro interpretativo che accumula attorno ad un centro, ad una guida, i vari materiali scenici, allo scopo di proiettarli e di espanderli via via lungo una scrittura scenica dimostrativa di se stessa.
In tal modo accade infatti che già su Carmelo Bene è possibile sperimentare un tipo appunto di scrittura scenica che si rifletta nel momento stesso del suo esprimersi e che si sperimenti nel momento stesso del suo oggettivarsi, come dato di procedimento innovatore. E ciò accade a livello di negazione della scrittura drammaturgica letteraria o dell'interpretazione immedesimativa riduttiva o della stesura scenografica ornativa, e via dicendo, con una costante raffigurazione del confronto tra sé e la scrittura in se stessa, che non è sovrapposizione quanto immaginazione, che non è alterazione quanto deformazione di comportamento e di relazione.
Allora l'individualismo di Carmelo Bene diventa un segno-base della scrittura scenica, sia che esso sia riferibile alla sua personalità interpretativa in genere sia che esso possa estendersi alla qualità della scrittura, l'una e l'altra del resto coincidenti nei momenti di maggiore incisività, e di volta in volta estendentisi alla varietà diramante di altri segni, su quel segno-base che è la sua persona-corpo ed il suo essere scrittura-azione.
In effetti è la coincidenza di corpo-azione a permetterci di esplorare il materiale espressivo della scrittura di Carmelo Bene; è cioè la sottolineatura del suo individualismo in termini anzitutto di corpo-azione, come si è detto. Quando infatti il corpo di Carmelo Bene assume su di sé la responsabilità dell'operazione drammaturgica, ciò accade perché egli sul proprio corpo sperimenta in toto la negazione della tradizione della scrittura scenica e poi perché soltanto attraverso questo suo corpo la costruzione, o meglio la progettazione, della scrittura scenica gli si delinea e gli si apre; ma più ancora ciò accade per una precisa rivendicazione dell'animalità interpretativa, contro ogni perbenismo acquiescente e contro ogni falso professionalismo, in ciò entrando nel vivo della polemica contro la tradizione interpretativa italiana.

Una scrittura scenica pertanto che parta dalla messinscena contestatrice della tradizione dell'interprete ha la possibilità di presentarsi non soltanto in veste di opposizione ma anche di mostrare il passaggio verso questa opposizione; e così lo svolgimento dell'esercizio contestatore diventa la traiettoria del movimento del corpo-azione, suddivisa in tanti momenti contestatori della tendenza alla riduzione comunicativa in nome di una astratta precisione e di una approssimativa incisività.

È chiaro che tutte le volte in cui Carmelo Bene si affida a questi momenti, nell'ambito del movimento corpo-azione che abbiamo poco sopra descritto, non c'è più individualismo se non nei termini di una progettazione di lavoro che è valido per sé, come artificio, prima di esserlo per tutti i suoi istanti; e quando si esaminano questi istanti ecco che essi ci vengono incontro con la provocazione e con la conformazione di un intendimento, con la sollecitazione e con la violenza di una effettualità, dalla sollevazione della parola in se stessa al ribaltamento dell'atteggiamento dell'interprete, dalla irrisione della vicenda del testo alla strategia del comportamento dei personaggi tutt'assieme.

Tutto questo è estremamente significativo soprattutto se lo si considera nell'arco di tempo che va dal sessanta ai nostri giorni, anzitutto come tenacia di approfondimento contestatore nei confronti di una scrittura scenica, e prima ancora nei confronti del rapporto attore-società, una volta che l'attore viene messo in un circuito di scandalo sia per opporsi alla tradizione, sia per provare il proprio isolamento; allora lo spettatore rimane irritato o sconvolto nella misura in cui si sente defraudato della propria qualità rassicuratrice e del proprio bisogno di soddisfazione.

Intanto Carmelo Bene non gli dà pace, lo fa passare dalla versione ironica, in controluce, dell'atteggiamento del grande attore, di cui adopera i mezzi magnificamente, a testimonianza quasi di essere tecnicamente della loro « razza »; alla versione squallida dell'imitazione di questo grande attore, di cui rovescia la vanità e la magniloquenza, la incostanza e la rettorica, e via dicendo, con un bisogno estremo di rifiuto che scaturisca dal « vivo » della esposizione « funerea » in questione, in una versione scandalizzante della comunicazione in termini antitradizionali drammaturgicamente, con in più una vilissima intrusione di « altro ».

Tutto ciò viene *agito* allo scopo di arricchire immediatamente la negazione di un certo numero di elementi « costruttivi » e però radicalmente oppositori anch'essi alla verosimiglianza, su una « volgarità » di base, in grado di costituire una specie di difesa, di privilegio, da qualsiasi possibile ritorno romanticheggiante o psicologizzante, e con una coscienza della lacerazione del linguaggio e del comportamento tutt'assieme; l'attore in questo caso pagando di persona e cioè assorbendo sia il risentimento inevitabile dell'interprete tradizionale, sia la non accettazione dell'interprete di opposizione; ed in tal modo vengono ricondotti tutti quanti ad una constatazione dell'angosciosa impossibilità di operare, a livello tecnico e a livello di comportamento, in una società che non permette altro che un suo « consumo » e una sua « negazione », e di fronte alla quale già lo sberleffo e la sperimentazione sono indizio di crisi e non però di « rovesciamento » e di « rottura ».

Così Carmelo Bene per sei o sette anni si è fatto portavoce di un « impasse » irrecuperabile e irrealizzabile, poiché qualsiasi azione è inefficace a rovesciare un comportamento, se non è corredata da una riflessione sulla organizzazione di questo scontro; ed egli si è spinto allo sberleffo, alla volgarità, per radicalizzazione utopistica del rovesciamento totale, e peraltro dando subito segni concreti di questa organizzazione dello scontro; ferma restando quella crisi dell'attore, cui non ha potuto né saputo dare una veste, se non per successive variazioni di sberleffo e di volgarità, dall'uso

della parola e del gesto e dell'atteggiamento rispettivamente in termini di antiletterarietà, di irrazionalità, di relazionalità, via via scenicamente.

Si può prendere tranquillamente quale punto di riferimento per questa analisi dell'attore, come contestazione e come procedimento, su infinite ma precise variazioni di movimento di scrittura scenica non tradizionale, il Maiakowskij, di cui si sono avute via via parecchie edizioni, e che a mio modo di vedere è da considerarsi quale nucleo individuale-proliferante di un modo di operare e di contestare l'interpretazione « borghese ». Qui in effetti il Bene è piuttosto libero da impacci spiccioli di contestazione a livello non letterariamente esatto, cui purtroppo in più occasioni gli è stato necessario adeguarsi, anche per un'oggettiva situazione drammaturgica italiana.
Inoltre, di fronte al materiale drammaturgico di M., non ha resistenze di carattere ideologico, e lo accetta qual esso è in realtà, cioè uno stupendo agglomerato di prese di posizione vitali e tecnicamente ineccepibili, la letteratura e la vita dandosi la mano, e proiettandosi drammaticamente contro la società, su una trasformazione qualitativa del testo stesso, non soltanto in direzione tecnico-formale; e infine vi si butta, questo a me pare molto significativo, con un controllo specifico delle energie a disposizione e con la esaltazione di un momento specifico di libertà interpretativa, al punto da fare a meno di quel movimento costituito di successive variazioni contestatrici, usato in altre occasioni, costituendo invece via via nel fare un preciso indispensabile glossario di interpretazione rivoluzionaria, nella quale letteratura e vita riacquistino senso e concretezza e significato, fuori da ogni ricostruzione e approssimazione, per alternanza conoscitiva.
Così il Maiakowskij rappresenta per la nozione di corpo-azione in Carmelo Bene un momento tecnicamente felice e altresì un momento umanamente aperto, come indice non soltanto di una maturità di ricerca delle componenti gestico-fonetiche della poesia e dell'azione drammatica rivoluzionaria di M., ma anche come possibile sistemazione conoscitivo-immaginativa, in un'ideale faziosità contro le applicazioni letterarie e drammaturgiche di casa nostra.
Di conseguenza qui il Bene, da un lato ci offre un bagaglio criticamente esatto del gesto d'urto, della parola-vita, dalla sezionalità immaginativa, dalla verticalità deformante, con cui M. sussume il suo impegno rivoluzionario, e dall'altro lato dispone implicitamente una prospettiva d'uscita dall'immobilità della condizione dell'attore in una società che non gli chiede altro che imitazione e rassicurazione e conforto, impedendogli altresì di proporsi almeno come ipotesi di opposizione se non come sostanza rivoluzionaria (e tutto ciò con u nadimostrazione di funzionalità tecnico-formale).
Il gesto d'urto, provocatorio drammaticamente, in quanto privo di allusione e di complicità, come una frattura e una ricomposizione di offesa-difesa, dal più semplice insediamento della provocazione di un dettato al più complesso raccordo di situazioni che radicalmente detronizzano mitologie; questo gesto d'urto dunque rende meno importante quel raccordo contestatore di cui Bene si era servito per spaventare e meravigliare il suo pubblico o per prendere in giro i suoi colleghi professionisti; anche se in M. ne rimangono tracce, e naturalmente più per negatività di comportamento di Bene che per reale necessità drammaturgica, qui il gusto dissacratore essendo già dentro la struttura poetica di Maiakowskij, e tutto quel che gli si aggiunge è superfluo o perlomeno è decorativo. Inoltre la parola-azione ha qui preso posto del corpo-azione, come artificio operativo, per cui lo stesso gesto è semplificato al massimo dalla vitalità della parola, al punto che si può parlare di parola-vita tranquillamente, senza timore di cadere nell'estetismo e di provocare reazioni artificiose; paro-

la-vita che richiede sia una specificazione tecnico-formale in quanto scaturente da un materiale drammaturgico perfettamente adeguato a costituirsi come strumento contestatore sulla scena, sia un'adesione globale al tessuto linguistico e al reticolato di comportamenti che ne deriva; e svolgentesi di conseguenza fuori di ogni ordine letterario tradizionale nei suoi vari elementi passionali e romantici alternativamente, senza richiedere alcuna contestazione nemmeno di ordine eversore-nostalgico oltre che di specifico condizionamento di natura intimista-lacerante.
E semmai capita al Bene di usare alcuni elementi di questa contestazione, un po' perché non può fare a meno di ricordarsi che è un attore « borghese » anche lui e che il materiale di cui è trasmettitore appartiene alla letteratura, non è cioè sangue suo e dei suoi spettatori; perciò gli è necessario riflettere in un certo senso sulla destinazione del suo messaggio, e quindi viene ripescando alcuni suoi stimoli univoci di lavoro, con un'evidente caduta di « saggezza » incolore, e senza la possibilità di ironizzare il materiale, qui drammaticamente completo ed esatto.
Un gesto d'urto, una parola-azione di questo tipo, con la conseguente nozione deformante-immaginativa (in senso verticale avvenendo la formazione per rottura completa della traiettoria lineare della vicenda e dei personaggi, in senso orizzontale avvenendo l'immaginazione per impulso di molteplici e complementari elementi materializzati) vanno organizzati criticamente; ed è quello che sostanzialmente fa il Bene, su una struttura che è fatta meno di sberleffi e di esagitazioni, meno di mescolanza e di « indistinzione » e più invece di osservazioni del materiale gestico-fonetico a disposizione, al di dentro della poesia di Maiakowskij. Direi anzi che è la prima volta, negli anni sessanta, fuori dall'esercizio « distanziante » brechtiano: purtroppo inteso quest'ultimo troppo volentieri come semplice distacco di rallentamento rappresentativo per gli altri, e non come offerta di una produttività che vive di se stessa e della sua qualità interpretativa, che cioè si riflette sia sugli spettatori che sugli attori, come di fronte ad uno specchio, e in tutti i suoi movimenti costitutivi; è la prima volta dunque che un materiale drammaturgico è visto criticamente di riflesso, nel senso or ora datogli, di rispecchiamento e di confronto, di distanziamento dell'operatività e di osservazione concentrica della disposizione, l'una e l'altra fatte rientrare nel movimento drammatico unitariamente.
Per Carmelo Bene questa condizione di « riflessività » sarà il punto di riferimento costante e il suo punto più alto di arrivo; come uno che sa dominare le sue qualità di lavoro e che sa disporre il suo materiale, in un'apparente esuberanza « indistinta », per un residuo di destinazione come si è visto, e però con una consapevolezza inquietante, su un limite di rottura che qui in Maiakowskij è correttamente disposto su un bagaglio di elementi operanti, e che altrove invece è portato avanti per diffusione di ricerca, per espansione di materiali; il che è dimostrabile dall'uso che egli fa dei « classici », si chiami *Pinocchio*, si chiami *Salomè*, si chiami *Il monaco*, tanto per citare alcuni contesti di « massacro » e alcune operazioni « riorganizzative », di una struttura ripetitiva in quanto « forma » e peraltro sempre in espansione.

Il massacro dei « classici » e la loro manipolazione integrale: questo è un altro elemento da annoverare a favore di Carmelo Bene, come condizionamento di *una scrittura* drammaturgica ad una scrittura scenica. Il « massacro » avviene peraltro il meno gratuitamente possibile, quale eliminazione da un lato del reticolato ideologico immobile e dall'altro lato per inserimento del maggior numero di elementi di « contemporaneità ». Il reticolato ideologico immobile del *Pinocchio* viene assalito da tutte le parti anticonvenzionalmente, come retaggio di modi di dire e di fare di un'Italia appena insediatasi e già velatasi di ipocrisia, e al tempo stesso viene persuasi-

vamente ricostruito su elementi di « contemporaneità » attraverso la delineazione riflessa di rapporti tra padri e figli, come erano allora proposti e come lo sono tuttora, se si va a grattare al fondo delle cose. Così dalla *Salomè* si rovescia tutta la mitologia decadente incuneatasi soprattutto attraverso i successivi modi « borghesi » di intendere lo sviluppo dell'arte; e su questo rovesciamento viene manipolato un gruppo di ingredienti contestatori, che vanno dalla « volgarizzazione » del decadentismo stesso mediante la demistificazione degli atteggiamenti all'analisi di un supporto rivoluzionario non integrantesi in quel mito e decisamente portatore di ripensamenti costitutivi.

Così infine in *Il monaco* si rifiuta il fondo culturale romantico quale elemento di un'indagine del comportamento ancora oggi in contraddizione con se stesso, tra intenzione moralistica e effettualità inerte, per distinguere, di questa contraddizione, la carica latentemente eversiva nel momento in cui la si prospetta come un « impasse » di ordine comportamentistico e di qualità moralistica *tout court*, per le quali non bastano più la derisione o il disprezzo, ma è anche e soprattutto indispensabile l'indignazione storicamente oggettiva ai nostri giorni.

Allora il massacro dei « classici » per Carmelo Bene non è fine a se stesso per intelligenza scatenata o per smania di novità, e non è nemmeno un'operazione di « contemporaneità » nel senso di recupero di ciò che è vivo e di ciò che è morto; è invece una manifestazione di spregiudicatezza interpretativa e di collocazione scenica schiettamente « contemporanee » nella misura in cui l'operazione critica appunto si viene definendo in tutti i suoi elementi scenici innovatori interpretativamente e intellettualmente.

In *Pinocchio* di conseguenza ciò che importa è la ridicolizzazione fonetica del supporto padre-figlio, come base di adulterazione e di estraneità, rispetto al vivere di oggi, per il loro atteggiamento; e però se questa ridicolizzazione non avesse quel fondamento fonetico, rischierebbe di sciogliersi e di distruggersi in un'esemplificazione riflessa di ironia e di contrarietà, fuori di ogni seria individuazione tecnico-formale.

Tale ridicolizzazione fonetica sta come segno-base di tutta l'operatività scenica, e ne guida lo svolgimento con regolarità e finalità tutt'assieme, come disposizione critica, cui fanno poi da riferimento nel movimento drammatico, gli ammiccamenti e gli accertamenti storico-morali dei rapporti di Pinocchio con la fatina, con gli altri amici, con i grandi, via via; e il tutto agendo per balzi e rimbalzi, alternativamente e violentemente, per accumulo di nozioni ideologico-storicistiche, e per sovrapposizione di nozioni estetico-formali, di esatto e disciolto riscontro.

Per la *Salomè* il giuoco è diverso in quanto concentrato non su un materiale drammaturgico viziato dal di dentro di paternalismo e di perbenismo, per cui lo si debba violentemente tener lontano mediante un procedimento tecnico principalmente, di deformazione fonetica in particolare; ma in quanto concentrato su un materiale drammaturgico viziato dal di dentro di esaltazione dello scandalo romantico e di conseguenza della negatività borghese, per cui è necessario tenerlo criticamente distaccato, in virtù soprattutto di una deformazione gestica, non bastando più la deformazione fonetica, a causa della complessità dei significati che si insediano nel linguaggio di Wilde.

Una deformazione gestica come quella espressa in *Salomè* allora ha una indicazione di scrittura prevalentemente di condizionamento del materiale drammaturgico in successive situazioni di comportamento, l'elemento fonetico essendo già fissato da questo materiale drammaturgico nei suoi elementi catalizzatori del mito, e quindi meno facilmente soggetto alla deformazione per mancanza di « crepe » se non quelle suggerite e fatte nascere dalla sovrapposizione dei cumuli di « restauro » della tradizione.

E così il gesto in questo caso fa da segno-base, con una puntualizzazione

dell'atteggiamento in termini di raddrizzamento del significato, dal momento che occorre in particolare circoscrivere la portata demistificatrice di un linguaggio già selezionato, e che ora è da comprimere in funzione di una distribuzione di miti e scandali non « ridotti », bensì ricondotti al loro significato eversore primario, alla loro normatività di argomenti da non chiudere bensì da aprire. Ma dare un « gesto » all'operazione significa ancorarlo ad una espressione, e quindi riprodurne sensibilmente la vitalità a livello tecnico, con una rarefazione mediata di tutte le incrostazioni di comportamento prese una per una e rovesciate alternativamente in veste di accusa e di ringiovanimento; e significa altresì riproporre una specie di « oggetto » in movimento, di conformazione « progettuale » al tempo stesso, con un procedimento che partendo dalla composizione del gesto arriva a conglobare la estensione del dire, più tuttavia per costruzione deformante che per dimensione immaginativa, in virtù della precisione e della gravitazione del gesto stesso, rispetto alla possibilità tutta immaginativa della deformazione fonetica, come avveniva appunto in *Pinocchio*. Nel *Monaco* di Lewis-Artaud ecco che il segno-base diventa non più la fonetica o il gesto, bensì la scrittura scenica tutta quanta nel suo movimento, per una estensione della fonetica a puro paradigma di ribellione e per un elevamento del gesto a puro paradigma di contestazione, il comportamento allora correndo appresso ed investendo sia la fonetica che il gesto per successive variazioni di tempo e di luogo, senza che l'interpretazione come sovrapposizione a qualcosa d'altro abbia a risentirne, senza che la scrittura soprattutto nel suo insieme esca dal procedimento adottato.

L'operazione di Carmelo Bene nel *Monaco* di Lewis-Artaud è oggettivamente la più avanzata, perché non si tratta più come per il *Pinocchio* di elevare un muro alla falsa tradizione collodiana o come per la *Salomè* di condizionare attivamente un materiale elevato contro ogni sua travisazione; ma si tratta, ed è quel che importa di più, di sezionare una letteratura e una drammaturgia, che già si « datano » in se stesse per un'infinità di contraddizioni, e che però trovano nel loro movimento una ragione « nuova » di essere; ed è quella, tutta particolare, di una organizzazione e di una compenetrazione della scrittura scenica, da osservarsi e vivere nei suoi aspetti ed elementi particolari, e però comprensibile e catalogabile soltanto come traiettoria sovrappositiva di tutti quegli aspetti e quegli elementi.

Ne viene una sperimentazione di suono-rumore per esempio assai significativa, in quanto fatta risalire ad una componente dissacrante della « nuova musica » e qui splendidamente adoperata come materiale di scrittura scenica, senza ombra decorativa o ironica o degradante; e ne viene anche un'intenzione aggirante, avvolgitrice, ricca di assimilazioni del fonema-gesto-rumore come alterazione dello stesso procedimento contestatore, almeno nella misura in cui tutta la scrittura scenica che ne deriva riesce a riflettersi e a proporsi conoscitivamente, come momento « ulteriore » di vitalità « doppia ».

A questo punto siamo lontani dalla « indistinzione » con cui eravamo partiti, e anche dalla « contestazione » da cui Bene aveva mosso piede; la « indistinzione » essendosi via via disciolta al punto da costituire ora una vera e propria scrittura scenica totale, la « contestazione » ora avendo acquistato un ordinamento tecnico-formale oltre che etico-ideologico; in grado di far fronte l'una e l'altra a se stessi, al loro movimento, prima e indipendentemente ai loro significati, ai loro intenti, al loro stesso costituirsi. L'individualismo stesso di cui il Bene si era rivestito nell'operatività contestatrice, è ora distrutto, o meglio assalito dalla scrittura « onnivora », e quindi eliminato dall'ordinamento, dalla progettazione nel suo essere e farsi.

Qui il Bene si insedia minuziosamente, come gesto e come fonema e come rumore, nelle viscere del materiale drammaturgico, in vista di una scrittura disciolta e paziente, severa e arrendevole, per evidente assuefazione alla contaminazione e per naturale intraprendenza interpretativa, con una immaginazione e con una deformazione che vengono fuori dal comportamento tutto quanto dell'interpretazione; il tutto muovendosi su una « linea » materializzata di momenti espressivi, dilacerati e fissati per rompere ogni possibile movimento tradizionale, e su una « fedeltà » di fondo che è la sua applicazione più profonda allo « scandalo » ed alla « provocazione » costanti.

Materialità e fisicità peraltro il Bene le trova dinanzi a sé naturalmente, per antica disposizione a contrastare spiritualità e idealismo; e qui però esse sono da intendersi in maniera più pertinente tecnicamente e progettualmente, come modi di riferimento di una scrittura scenica che si ribella non soltanto ai moduli tradizionali ma anche alla sua stessa normatività, nel momento in cui non è « materializzata », non è « fisicizzata ».

Questo punto di arrivo non è evidentemente perfetto, e direi anzi che non è affatto continuativo, in Carmelo Bene, un po' per un residuo ineliminabile di individualismo straripante dalla scrittura scenica, un po' per una non meditata conseguenzialità della introduzione di materialità e fisicità all'interno del procedimento operativo. E tutto ciò è evidente per esempio in *Nostra Signora dei Turchi*, la quale opera si presenta drammaturgicamente come un ricalco di elementi autobiografici apparentemente privi di connessione, in quanto travolti da una scrittura in movimento, e peraltro legati da un'ironia stravolta e oppositrice, nell'ambito questa volta di un corpo-azione, parola-vita, sottilmente e apertamente sovvertitrici del modo tradizionale di fare teatrale. Non è questa peraltro l'occasione per Carmelo Bene di riproporre radicalmente il mestiere teatrale e di rivoluzionare il linguaggio rispetto a quanto già ha fatto nelle precedenti esperienze; qui però la circolazione degli elementi della nuova scrittura scenica è aperta ed agile, ed in un certo modo è resa comprensibile ai più.

Si pensi infatti alla letterarietà evocatoria della terra meridionale, continuamente distratta dal suo immobilismo e tuttavia espressa in termini splendidamente barocchi, con una contraddizione implicita e non risolta di nostalgia e di distruzione; oppure si pensi alla descrizione della nascita « frantumata » dell'adolescenza in un continuo scontrarsi con la propria immaginazione e con la propria falsità, rispetto alla realtà « ignota ».

Tutto questo per fortuna è manomesso continuamente da una scrittura in movimento che non permette nostalgia alla letteratura né di farsi strada; con una elaborazione costante dell'umore satirico, e con una deflagrazione senza posa dell'immaginazione stessa, in un « capitolo » peraltro bloccato da questa contraddizione di individualismo-corporeità, l'uno risorgente dalla materialità, e l'altro trascinato dalla propria fissità. Ne viene un sospetto di addomesticamento dello « scandalo », in un momento di ripensamento del proprio modo di fare teatro come se si trattasse ora di dare una dimostrazione del cammino percorso, e non di offrire una spaccatura di « prodotto » in evoluzione.

Eppure anche e soprattutto in *Nostra Signora dei Turchi* il Bene va al di là del « prodotto », per consapevolezza di scrittura oltre che per insoddisfazione di comportamento; il « prodotto » per lui non essendo mai stato definito se non in termini di indistinzione, di manipolazione, via via, e però sempre come procedimento mai come finalità; in una relazionalità che tende ad accostarsi al comportamento per successive dimostrazioni di vita, e per alteranti deformazioni stilistiche, senza mai chiudersi, senza mai obbligarsi qualitativamente.

La relazionalità e il comportamento allora dovrebbero essere in cima ai pensieri ed al lavoro di Carmelo Bene, più che la « indistinzione » o la

« manipolazione », nel momento in cui la sua scrittura scenica tende a ricalcare se stessa sia come « prodotto » che come « azione », nel momento in cui l'individualismo non ha più alcuna ragione di essere e in cui lo stesso rapporto corpo-azione, la stessa corrispondenza vita-parola accusano il peso di una finzione operativa a danno della vita stessa, il « prodotto » non dovendo erigersi per solo procedimento, l'azione dovendo anch'essa comprimersi per eccesso di istintività; e comunque, nel caso di Carmelo Bene, il tutto sciogliendosi schiettamente al di là della ripetizione e al di là dell'individualità, per apporto di « volgarità » e di « stilizzazione » al tempo stesso, come salvaguardia dell'operatività.
Un'operatività che abbiamo visto nascere e proliferare in virtù di una contestazione vivissima e teatralmente esatta, e che ora ha bisogno di espandersi per i suoi stessi elementi costitutivi, oltre che di insediarsi al di là dello stesso procedimento adottato. Se non conoscessimo il fondo eversore di Carmelo Bene, potremmo anche supporre in lui una specie di narcisismo, sorretto peraltro da una presa di coscienza ognora anticipatrice del movimento stesso che egli conduce, e guidato da una contestazione liberissima e ognora pregnante di quel procedimento, al di là della stessa progettazione. Così Carmelo Bene, avendo dato scandalo negli anni sessanta per la sua anticipazione di scrittura scenica, via via è diventato il punto di riferimento di un paio di generazioni almeno di giovani teatranti, ai quali ha insegnato anzitutto il gusto e la fatica, il sapore e la malattia dell'estraneità alle regole « ufficiali », e nello stesso tempo ha fornito loro un bagaglio di nozioni operative che valgono tuttora nell'ambito di una ricerca culturale « aperta » e nella direzione di una specificazione di « rottura ».

Continuamente messo al bando dal falso professionismo e continuamente accusato di individualismo acceso, Carmelo Bene ha avuto la costanza e la tenacia, in anni di effervescenza e di fiducia nell'illusione storicistica e in quella formale, di rimanere fermo nella sua negazione del rapporto con la storia se non in termini di frantumazione e del rapporto con i mezzi formali se non in termini di uccisione dell'estetismo; la frantumazione sociale essendogli stata utile come enucleazione di destinazione del « prodotto », la lotta all'estetismo essendogli stata di guida esemplare nel non accettare alcun « perfezionismo » ed alcuna « verniciatura ». Allora abbiamo visto che il suo « prodotto » ha a poco a poco trovato non soltanto la sua collocazione, ma ha anche esteso il raggio di comunicatività; tutte le volte che quella lotta all'estetismo si è tramutata in una successione di forme di spettacolo innovatrici anche del pubblico stesso; con ciò smentendo clamorosamente sia i « produttori » teatrali sia la critica, in genere, che lo avevano destinato per « pochi » e che gli si erano rivoltati, in nome della « storia » e della « forma » così come costoro se le erano portate appresso e le avevano acquisite negli anni, non tenendo conto del mutamento di prospettiva del lavoro teatrale.
Sulla soglia degli anni settanta ecco allora che la personalità di Carmelo Bene va considerata non soltanto come condizionamento di una « negatività » e come bilancio di un esercizio, ma anche prospettato nell'insieme degli elementi di « rottura » e di « ricostruzione » di un modo di fare teatro.
Vale la pena allora di riassumere questi elementi, che, ricordiamo, sono di una estensione legittima e proliferante, facendo di lui una specie di caposcuola e proponendolo all'attenzione di parecchi giovani teatranti: la contestazione dell'attore, anzitutto, sia come estensore di una realtà illusoria, sia come propugnatore di una rivoluzione astratta, il primo soggiacente alla tradizione per pigrizia mentale e per avidità di successo, il secondo riducente politicamente a livello non artistico lo slancio della conte-

stazione; ed allora ciò che Carmelo Bene, con la sua « varietà » interpretativa, propone, è da un lato uno sberleffo, una denigrazione dell'attore « borghese » che tenta di occupare un posto nella società di oggi, come se l'ultimo suo scopo fosse quello di farne parte, in denaro e in riconoscimento, e di conseguenza segue il tracciato di una recitazione mimetica e accondiscendente; e dall'altro lato è uno sberleffo, una denigrazione dell'attore « politico » che tenta di occupare precipitosamente al di là della tecnica e al di là della sperimentazione, una posizione antiestetica, nell'illusione non più storicistico-moralistica e nemmeno formale decorativa come per l'attore « borghese », bensì bassamente politicizzante, di considerare il teatro un luogo rivoluzionario, per il solo fatto che può con la « parola » contestare, dimenticandosi che troppo spesso dalla « parola » è tradito, questa « parola » essendo al servizio della classe dirigente soprattutto a teatro, proprio per il suo uso pragmatico convenzionale oltre che per la sua struttura sintattico grammaticale.
Così Carmelo Bene si pone sin dall'inizio, per quanto riguarda l'attore, di fronte alla scrittura scenica nel modo migliore, e cioè di inserimento dell'interpretazione al di dentro di essa, fuori della relazione-parola se non applicata alla vita, e nel parallelo sviluppo del corpo-azione quale salvaguardia di un principio interno alla scrittura come progettazione; di conseguenza l'interpretazione è materializzata e fisicizzata, come elemento di scrittura scenica e al tempo stesso come procedimento, e allontanata dall'imitazione « borghese » e dalla contestazione « astratta », in una relazione *utopistica* che questa volta è davvero « rivoluzionaria » in concreto, in quanto, negli anni sessanta, proponentesi al di là della « politicizzazione » neorealistica e al di là del « decorativismo » formalistico, ambedue di origine e pregiudizio piccoloborghesi.
Così l'operazione che Carmelo Bene ha compiuto è risultata tanto più valida quanto meno è stata « contenuta » dalla pressione ufficiale della cultura sia della classe dirigente che della classe oppositrice; e la sua lezione è stata utilissima, sul piano strettamente interpretativo, proprio per questa estrema libertà oggettiva di lezione operativa, e per questo suo tracciato stilistico autonomo e inserito strettamente alla scrittura scenica. Ciò che è stata più tardi chiamata la resa della scenografia a vantaggio dell'attore, oppure l'insediamento del rumore al di dentro della scrittura scenica, o infine l'adeguamento della luce al materiale scenico, in Carmelo Bene è ben presto presente, direi, essenziale, proprio dal punto di vista operativo: la scenografia più volte egli avendola adoperata come mistificazione del bello e del piacevole, dell'allettante e del gradevole, dapprima ancora in sede di estensione di materiali in scene. Egli poi a poco a poco l'ha sempre ridotta e spolpata come misura di spazio e come densità di significato, avvicinandola e addossandola a sé senza timore o riverenza, al proprio corpo-azione, alla propria parola-vita, con un residuo qua e là di virtuosismo decorativo applicabile tuttavia più alle proprie condizioni di lavoro e meno alla imitazione di una rivolta da farsi ai margini della scrittura scenica. Ed altrettanto si può dire dell'uso di rumori in scena, come materiale sonoro tratto da esperienze musicali, e come recupero di rumori di vita, dal momento che non c'è spettacolo suo, delle ultime stagioni, che non ne sia preso, e basti pensare al *Monaco* di Lewis-Artaud che di questo uso del sonoro e del rumore faceva l'indicazione base di lavoro; e da esso in effetti si diramava il ricamo corpo-parola, per una serie di suggerimenti tratti in modo specifico dalla qualità del materiale auditivo adoperato. Così Carmelo Bene giunge tranquillamente sulla soglia della relazione e del comportamento che oggi qualificano il lavoro di « gruppo » e che presiedono il passaggio dalla scrittura scenica come procedimento alla scrittura scenica in quanto « rivoluzionaria » del procedimento al di dentro suo; e tuttavia egli rimane al di qua di questa nozione, per una specie

di riflessione su quanto sinora ha fatto e di selezione dei materiali adoperati. Questi ultimi, come si sa, costituiscono un bagaglio oggettivamente ampio e completo di meccanismo di rivolta rispetto ad una situazione storico-moralistica e estetico-decorativa, quali si erano venuti manifestando nel corso degli anni sessanta; e però ora essi sono stati messi in crisi dalle conseguenze di una sordità perpetuatasi nelle stagioni, con un pericoloso smarrimento in azioni fisicamente non sentite e quindi soltanto mentalmente trascritte, con un altrettanto pericoloso smarrimento in concetti non elaborati e quindi soltanto esternamente trasmessi.
Pertanto non è più sufficiente progettare una scrittura scenica per un « prodotto » qualitativamente diverso, mentre è più utile progettare materiali nuovi di una scrittura scenica in « azione »; rimettendo in discussione sia i vari elementi sinora adoperati da altre arti, poiché nel frattempo essi sono mutati ed hanno avuto destinazione diversa, sia gli stessi elementi combinatori della scrittura scenica come « prodotto » or da sciogliere di nuovo in « azione ».
Questo « reticolato » di scrittura rivoluzionaria è degli ultimissimi anni e ci viene da gruppi di lavoro che basano la loro esperienza soprattutto sulla relazione e sul comportamento, la relazione intesa non più come procedimento tecnico-formale all'interno di una struttura « definita » organicamente, ma come rapporto alternativo di riconquista di materiale di vita, e di non assuefazione al procedimento nella misura in cui questo procedimento diventa fine a se stesso.
Di conseguenza il comportamento, al di là della scrittura scenica si avvicina assai più all'azione di cui la scrittura viene imbevendosi, per esplosione del « prodotto » stesso; e così si « relaziona » alla reazione di coloro che questa « azione » presiedono per un rifiuto della società, non più in termini generalmente moralistici o anche appartenenti al lavoro scenico, ma in termini di riconquista fisica della realtà.
Tale qualità « rivoluzionaria » appartiene meno all'opera di Carmelo Bene, non perché in essa non se ne trovino momenti di sviluppo, ma perché su di essa agisce ancora « indistintamente » la nozione di lavoro di gruppo, come frutto di relazione e di comportamento molteplice, e perché su di essa rimane ancora un'ombra di quel tipo di lotta alla tradizione degli anni sessanta, che il Bene splendidamente condusse da solo, con l'aiuto della sua genialità e della sua ribellione.
Tale lotta oggi invece è strategicamente da condurre sulla base di esperienze di gruppi, anche non italiani, o se italiani, più giovani, su cui l'offesa e l'isolamento e l'esperienza sono meno « difensive », anzi decisamente « offensive », con una serie di « atti » nuovi, quali le trascrizioni di una scrittura scenica che dal « prodotto » passino all'« azione », mantenendo tuttavia la riflessività come procedimento generale, e la materialità e la fisicità come operatività specifica, secondo esperienze già collaudate, e tutto questo non può che dare conforto e speranza anche allo stesso Carmelo Bene per propugnare un discorso « vivamente » e « oltraggiosamente » avanzato ancora una volta, al di là di quanto sinora ha fatto.

Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, 1968.

II. Della critica e sulla critica per Carmelo Bene

Senza ombra di paradosso non c'è stato miglior critico di Carmelo Bene negli anni teatrali sessanta. Un critico ribelle e generoso, aperto e scontroso; quando tanti gli negavano credito, ed altri cominciavano ad annusarlo. Così sono venuti fuori alcuni testimoni della fisicità di Carmelo Bene, quasi che si trattasse di un fenomeno da baraccone, e non di un'entità critica; una fisicità infatti stupendamente italiana, naturalmente barocca,

su cui facevano capo alcuni momenti critici appunto. La deviazione dalla conduzione registica come momento storicizzante, la deviazione dalla interpretazione lineare come momento razionaleggiante, la deviazione dalla tendenza formalizzante a « prodotto » della scrittura scenica.

Per fortuna nei primi anni abitavano a Roma alcuni ingegni singolari, Flaiano, e poi Wilcock, e ci metterei De Feo, e Chiaromonte dopotutto (per quel che ci riguarda qui): così Chiaromonte vede nel lontano sessanta il Caligola, e riconosce immediatamente qualità all'attore Carmelo Bene; e Flaiano polemicamente ma con ingegnosità smuove le acque della convenzione « gigionesca » buttando in aria la moneta Carmelo Bene per gran scommessa e per ironica sfida.

Sotto sotto, con un fare suasivo e delicato, di natura prevalentemente letteraria, ma via via sorretto da una sempre più sottile analisi teatrale per frequentazione di spettacoli, De Feo azzecca alcuni momenti interpretativi di Carmelo Bene senza darlo troppo a vedere; e naturalmente Wilcock non può mancare, venando di dileggio e di mutazioni il panorama squallido dell'andirivieni delle stagioni e degli spettacoli, e però andando a vedersi gli spettacoli di Carmelo Bene con certe riserve, di diritto e per prestigio.

Non so se valga la pena di accennare ai detrattori, di sinistra e di destra, della generazione perduta dei ventenni, dell'immediato dopoguerra, tutti compresi a difendere la tradizione italiana registica ed a deplorare il ritorno dell'avanguardia, un po' per malanimo, un po' per ignoranza, un po' per stupidità, un po' per incultura. Ma degli uni e degli altri, cioè dei vecchi tromboni giornalistici, e dei pulcini fastidiosamente pigolanti, è stato anzitutto Carmelo Bene a sbarazzarsi, con una serie di provocazioni e di raccomandazioni, oltre che con una serie di spettacoli e di esperienze.

Così Carmelo Bene sbarazzandosi di tutti costoro lentamente ma complicemente ha tirato su involontariamente un gruppetto di ammiratori e di devoti, non parlo soltanto di Arbasino che ne ha parlato deliziosamente per vie traverse, in uno dei suoi momenti migliori teatrali di espansiva irrisione e di concentrica opposizione al malcostume, e non parlo nemmeno soltanto di Corrado Augias, allor che prometteva assai, per spigliatezza e decisione, e non si sa davvero come si sia spento in pochi anni, un po' femminilmente ripiegando sullo snobismo « interiore » di fatti marginalizzati.

Per esempio Edoardo Fadini su Carmelo Bene in più occasioni ha esercitato un suo diritto teorico di critica che in seguito ha deviato per esperienze non sempre felici e comunque irrimediabilmente contradditorie; ma per Carmelo Bene aveva indovinato il parallelismo tra comportamento e conoscenza, tra progettare e produrre, su una linea materializzante di indiscussa provenienza dialettica (l'uso dell'errore, e quindi del negativo, come arma di offesa e non di salvaguardia, per una impostazione critica rivendicativa del reale e del simbolico tutt'assieme).

Ciò che oggi sorprende comunque è l'adorazione indiscussa dell'operatività di Carmelo Bene da parte di giovanissimi, venti venticinquenni; una adorazione che proviene dalla analisi della sua vena anarchica e della sua resa artistica, sia che questa comporti una « visione » dei materiali cinematografici, sia che ricordi per nostalgia o per testimonianza alcuni specifici spettacoli teatrali. D'altronde è abbastanza dimostrabile, e per me è stato abbastanza naturale, discendere dagli spettacoli teatrali e risalire per quelli cinematografici, nel momento in cui vi si innesta la medesima carica anarchica e vi si dilata la medesima esigenza di produttività.

Allora è giunto il momento a mio parere di riprendere il discorso su Carmelo Bene non tanto per citazioni di « saggi » scritti su di lui, quanto per citazioni interne del suo modo di agire scenicamente; tanto più che appunto una nuova generazione non lo vede più come un modello di rottura semplicemente (e così accadeva ai più che ne erano attirati e che se lo

palleggiavano per opposizione), quanto lo vede come una maniera di intendere e fare teatro (o cinema) su una matrice meridionale fisicizzante e per innesti inventivi « generali », senza mai venire meno ad una materialità di uso del lavoro e della comunicazione.
Voglio dire che l'influenza stessa determinante di Carmelo Bene sui gruppi di avanguardia teatrali (da Leo De Bernardinis a Mario Ricci a Giancarlo Nanni, via via sino ai nuovissimi Giuliano Vasilicò, Memé Perlini) è un'influenza che adesso dilaga inconsapevolmente per consegna di materiali e di elementi divenuti a poco a poco essenziali e quindi inavvertiti. E in questo modo Carmelo Bene si priva ancora una volta da par suo di diventare un classico « ripetitivo » mostrandosi ognora propenso alle « devianti » ed alle « differenze »; e di conseguenza anche sfugge alla catalogazione, come volevano certi suoi rispettosi condiscendenti, ed altresì sfugge alla manipolazione come in genere suole accadere a certi « maestri ». Se c'è uno che rifiuta la nozione cattedratica di « maestro », ed altresì se c'è uno che davvero è diventato un « maestro », è proprio Carmelo Bene.
Non è un caso che si ritorni a lui, in una prospettiva politica artistica come ad un momento fondamentale di non resa all'errore, alla manipolazione; e non è un caso che il suo lavoro proprio perché materialisticamente impostato sull'uso corretto del procedimento si venga identificando come uno dei pochi in grado di deviare dalla restaurazione in atto della cultura italiana. Se rileggo allora quanto scrissi nel lontano millenovecentosessantasei, allor che Carmelo Bene si apprestava a fuggire dal teatro, o meglio a rientrarvi attraverso il cinematografo, mi piace vedervi analizzato il lavoro di Carmelo Bene in modo corretto stilisticamente; tanto è vero che la ripresa cinematografica degli studi su Carmelo Bene non può in un certo senso farne a meno, o meglio involontariamente deve percorrere le medesime strade di analisi e di conduzione.
Per me allora il discorso su Carmelo Bene, anche quando mi è capitato di lavorare sui suoi progetti cinematografici, è stato sempre continuo, *e non ha subìto alterazioni; questo è tanto più vero se giovani come Maurizio Grande possono comporre un discorso complesso e denso di indicazioni, a testimonianza della qualità* politica *a mio parere del lavoro di Carmelo Bene (di politica culturale di lavoro artistico tutt'assieme, come ben sanno questi giovani incontrandosi con Carmelo Bene a teatro, al cinema, sui libri, nelle dichiarazioni, nelle azioni sue.*

III. Dalle citazioni all'interpretazione

CALIGOLA E IL NICHILISMO (L'ESORDIO DI C. BENE)

« Mi interessava "accendere" l'*esistenza* dell'imperatore pazzo più che dipingere una galleria di parabole alla rovescia »: così il regista Alberto Ruggiero dichiara l'intenzione della sua messinscena. In pratica, questo equivale a rappresentare *Caligola* di Camus come se fosse un dramma elisabettiano del genere del *Tamerlano* di Marlowe; ossia, come se Camus avesse inteso rappresentare le azioni di Caligola e non esemplificare la sua situazione metafisica. Teatralmente parlando, tuttavia, la violenza si giustifica: si giustifica, in particolare, l'idea di concentrare l'attenzione sulla frenesia di Caligola accelerando il movimento delle scene in funzione di quella frenesia. Ma quello cui ci ha fatto assistere Ruggiero è una tregenda: cielo e terra sembrano partecipare alla pazzia di Caligola, e impazzire con lui, proprio come dicono le metafore di un dramma elisabettiano. È un gesticolare, uno sgambettare, un avventarsi, un accasciarsi, rotolare continuo dei personaggi secondari, ridotti a commentare l'azione con una specie

di ballo di sanVito; è un accendersi, spegnersi, riaccendersi e lampeggiare continuo delle luci. E tutto questo a un ritmo di rock'n'roll, non accordato chiaramente né col significato delle parole né con l'azione. Una confusione davvero eccessiva.
Noi ci auguriamo vivamente che, dopo la prima, Ruggiero e i suoi compagni mettano un po' d'ordine in questa confusione. La loro impresa non è banale, e sarebbe peccato che, contro di loro, finissero per avere ragione i sostenitori della banalità che alla prima alzavano baldanzosamente la voce. Ruggiero, come regista, ha tentato qualcosa che esce dall'ordinario, e per di più mostra un senso vigoroso del teatro. E malgrado molte ineguaglianze e non pochi eccessi, Carmelo Bene junior ha dato un'interpretazione di Caligola che lo rivela attore di talento generoso e sensibile. Più misurato di tutti, Antonio Meschini in Cherea: i suoi ragionamenti portavano. E Antonio Salines recitava molto bene, insieme a Carmelo Bene, la bella scena fra Scipione e Caligola. Cesonia era Maria Elena Zen, epatica particolarmente dai toni altissimi cui si sentiva di continuo stretta. Ma nel complesso, lo ripetiamo, questo non è uno spettacolo dei soliti, allestiti a sangue freddo, tanto per fare.

Nicola Chiaromonte, *Caligola e il nichilismo*, « Il Mondo », 13 ottobre 1961.

DAL CALIGOLA ALLA SALOME'

Prima che in *Salomè* (teatro delle Muse) avevo visto recitare due altre volte l'attore-regista *emmerdeur* Carmelo Bene. La prima fu, cinque anni addietro, nel *Caligola* di Camus, era il suo esordio di attore, e ricordo che una certa impressione egli la fece sui critici. Non è facile ritrovare le sensazioni precise di uno spettacolo così lontano e sono costretto a citarmi: « Eppure se io fossi un capocomico o un regista, terrei d'occhio quel Carmelo Bene che aveva la parte di Caligola. Nonostante la doccia scozzese cui ci ha sottoposto, egli è riuscito, con quella magrezza impudente d'un discolo di Collodi, d'un lucignolo, o anche d'un *teddy-boy* d'adesso, con quell'aria di pagliaccio vizioso e di teppista provocatore, è riuscito dunque a darci più d'una volta non solo il disagio di quella scandalosa grandezza ma anche la pietà di quell'anima angosciata e "pura nel male". Tempo dopo lo rividi in uno spettacolo confusissimo, c'erano di mezzo i russi o Kafka, o qualcosa del genere, ora non ricordo bene, e non solo erano confuse le idee generali, ma, quel che è peggio per un malintenzionato come lui, era confuso il modo della sua provocazione, lo stile del suo teppismo, si aveva l'impressione di un affannoso girare a vuoto e di colpi tirati alla cieca. Così decisi che d'allora in poi saremmo andati ognuno per la sua strada, non mi sono mai piaciuti i goliardi che fanno il mestiere di goliardi e i provocatori che non sanno neppure chi provocare e con che. Ebbi perciò solo notizie indirette delle successive manifestazioni pubbliche del personaggio, culminante in produzioni e aspersioni urologiche molto colorite, nel senso letterale, che finirono per richiamare l'attenzione dei tutori dell'ordine... ».
Ma forse è proprio questo il segreto dell'ambigua virilità degli spettacoli di Carmelo Bene, di essere o di volere essere spettacoli improvvisati, sgangherati, annientatori e dare, insieme, l'impressione che un demiurgo li sorvegli attentamente e un *voyeur* si diverta a vederli svolgersi. Che è poi il segreto perduto della « commedia improvvisa », il mondo sgangherato e geometrico della « commedia dell'arte ». Carmelo Bene credo proprio che abbia un poco o parecchio di quel sangue nelle vene. Egli vorrebbe darci ad intendere che pensieri gravi e sottili lo assillano, che la sua critica disfattista e nichilista di testi e personaggi famosi sia una critica generale

del mondo, ma le cose non stanno così. Laddove egli riesce, la sua vitalità, il suo spirito e le sue catastrofi sono di vecchia data, di buona tradizione italiana, quella appunto dei comici mazzolatori, demolitori e apocalittici di una grande stagione. Tra le catastrofi più riuscite di questo spettacolo vi è quella del Mefistofele-ragioniere fatta da Mario Tempesta, della Margherita-piccolo borghese-americana fatta da Lydia Mancinelli e il brano scompisciante dei *Promessi sposi* in cui lucia (la stessa Mancinelli) annuncia a Renzo (lo stesso Tempesta) che non può sposarlo perché ha fatto il voto.

Sandro De Feo, *In cerca di teatro*, pagg. 839-40, 844-45, Longanesi, 1972.

DENTRO E FUORI LE SALOME'

Si entra in teatro e pare di trovarsi a un bucato di casa Fortuny: cenci Art Nouveau rossi e oro appesi alle corde, proprio dei William Morris da Piazza Bologna. Bottiglie vuote di whisky e gin e sambuca sparse per terra per dare l'idea dell'orgia. Soli mobili, un radio-fono-bar-tabernacolo che può essere un Huysmans o un Telefunken; e una poubelle foderata della stessa peluche rossa delle poltrone della Scala. Tutti i personaggi in scena, abbigliati di fantasiosità rossastre, e con tiare, mitrie, tulipes, passamanerie e rose di pezza. Disco, *Santa Lucia luntana*. Un quarto d'ora di *hangover* mimato come l'Alba. Dopo il Party in Piscina nella *Notte* di Antonioni: lo sguardo opaco, l'avanti-e-indietro, la sigaretta a metà, il bicchiere che non si sa se mettere giù o portare alla bocca. Jochanaan in accappatoio rifiuta ostinato un drink dopo l'altro? Cambia il disco, diventa il *Danubio blu*, e lui viene afferrato, spogliato, cacciato nella pattumiera: di dove grida « Fatemi uscì, dateme da magnà. » A questo punto comincia la tragedia di Wilde; e per dare un'idea della giustezza di questa lettura critica della pièce da parte di Carmelo Bene ne andrebbero ricordati due momenti.
Si sa come per tutto il testo alligna l'immagine e serpeggia la metafora, e prolifera. Erode vestito come il Nerone di Petrolini si rivolge a Erodiade che è un pingua travestito con una schiava in braccio, senza mai deporla (e dicendo anche le battute di Tigellino): « Guarda la luna, non ti sembra una principessa circonfusa di veli... » Ma Erodiade, bizzosissima, risponde dispettosamente di no. « Non ti sembra una principessa abbigliata di bianco e viola, con un godet qui e una pince là, una sciarpa, una stola, alcune malattie nervose, un papà burbero ma di buon cuore, una zia invece con un passato galante...? » « No! » « ... una cortigiana che batte gli angiporti, di Mitilene naturalmente, in caccia di marinai, però non qualunque, solo del Caspio...? » Ma a ogni « guarda meglio... » di Erode, Erodiade caparbia e stizzosa risponde polemicamente di no, finché termina come Wittgenstein: « La luna somiglia alla luna, e basta! »
Non direi che un castigo così deciso venga impartito alla metafora proliferante solo per caso; né che così per caso il personaggio di Salomè venga impostato come il Calibano delle filodrammatiche, una ranocchietta col sedere fuori e coperto di lividi, che saltella a gattoni e ripete capricciosissima « voglio la testa, yé, yé, yé », facendo il verso dei Beatles ogni volta che Erode le offre pavoni bianchi o crisopazi...

Alberto Arbasino, *La maleducazione teatrale*, pagg. 372-373, Feltrinelli.

UN AMLETO RIFUGIATO IN CANTINA

È probabile che il destino di Laforgue, timido autore drammatico, è di non essere mai rappresentato. Neanche il suo *Amleto*, a rigore, è stato

mai rappresentato. In questa seconda riduzione di Carmelo Bene, come del resto nella prima, ne restano un paio di battute, le più popolari, il che non finisce di sorprendermi perché il testo è addirittura un invito al saccheggio. Ma temo che la mia sorpresa sia inopportuna. Poiché, come in certe trattorie della malora l'oste si picca di nutrirvi senza informarsi delle vostre preferenze, così non bisogna chiedere a Carmelo Bene se non quello che ha in mente di darci. Stavolta un *Amleto* scespiriano in frantumi, risolto qua e là con grandi silenzi, dialoghi a bassa voce, bei tentennamenti, repentine irruzioni di cori (persino abruzzesi) e di arie celebri, e quel continuo sospetto che la rappresentazione possa smettere per noia o stanchezza del capocomico. In più, la brava presenza della Mancinelli e del Mezzanotte nei ruoli della regina e del re, un'Ofelia morta distesa per tutto il secondo tempo ed esposta come una santa della controriforma sui primi banchi, tra il pubblico. Si aggiunga che il pochissimo spazio costringe gli attori a recitare in gruppo e ogni passo falso può trascinare a cadute paurose. Tuttavia, si applaude. Avrò l'aria di ripetermi, ma se la cosa deve farsi, se la manipolazione è necessaria per arrivare in fondo a un teatro slogato, inconsolabile, ectoplasmatico, se la cosa deve farsi preferisco questa che si rinnova ogni sera e si salva dal tranello dell'accademia, dal compiacimento, proprio per la sua continua modificazione. È probabile che un giorno il successo convincerà Carmelo Bene di avere sbagliato tutto, il successo può arrivare fatalmente in una « civiltà dei consumi » che adotti e riconosce con furia come proprie le novità che appena ieri riteneva aliene e sovvertitrici. Ma, nell'attesa, niente di peggio dell'avanguardia rangée, di una ricerca sulla carta di cose che, almeno, in questo stadio, vanno cercate sul palcoscenico, in un turbine di orpelli, di ricordi, di apparizioni.
A proposito di apparizioni: da applaudire l'arrivo di Fortebraccio sul trono conquistato, come un burattino. Dopodiché, tutti exeunt.

Ennio Flaiano, « L'Europeo », 6 aprile 1967.

UN DISCORSO SULL'INUTILE

Il recital dedicato a Majakovskij è molto duro e Carmelo Bene, dopo più di una settimana di repliche affollatissime e continue, ha deciso di dare una sera spettacolo e la successiva di riposare, e così via. Una sera di riposo, scendo nella umida cantina con banchi di scuola. Non c'è Vittorio Gelmetti, che accompagna Carmelo nel recital; c'è invece la Mancinelli, l'Alice di *Arden of Feversham.* È di *Arden* che devo parlare con Carmelo o meglio cominciare dall'*Arden* per fargli dire i criteri con i quali affronta un testo classico. Ma Carmelo non ne ha voglia dapprincipio, forse perché con questo testo d'anonimo elisabettiano non gli è andata come sperava. Poi, dietro insistenze, parte in quarta e si espande in un fiume di parole. Diventa difficile, anzi, tenere il discorso su una certa linea poiché Carmelo si concede interruzioni, incisi, riflessioni ad alta voce, ripensamenti. Ma la fuga dal tema proposto è soltanto apparente: c'è, sempre, una logica precisa a governare la sua conversazione. La si rintraccia magari soltanto quando si vanno a rileggere gli appunti, per forza di cose faticosamente annotati.
Carmelo, in sostanza, nega di avere criteri per una rilettura di un classico. La parola gli dà persino fastidio, ritiene infatti che non sia rispettabile l'intenzione, l'atteggiamento di chi pretende di proporre una chiave di lettura poiché è proprio questa chiave a essere limitativa, cioè profondamente condizionante. Non si tratta che di un pretesto, di un abuso commesso sempre a spese dell'autore e del teatro. È più onesto astenersene e è più giusto combattere contro questo atteggiamento.

E *Arden*, allora? Carmelo non ha dubbi: è stato un errore, non tanto perché è mancato il successo di pubblico ma perché è stato il frutto della debolezza di credere ancora nel teatro. L'idea di riprendere *Arden* non sa spiegare come gli è venuta; se l'è portata appresso per qualche mese e infine quando ha avuto un po' di tempo è salito sulla scena. Anzi, ha preso i locali della cantina nel vicolo del Divino Amore, spendendo un bel po' di quattrini per il condizionamento dell'aria e il resto proprio per dichiarare con lo spettacolo ricavato dall'*Arden* l'impossibilità di fare teatro. Aggiunge che gli ha voluto dare il carattere di testamento attraverso la dilatazione degli interventi del personaggio del pittore in *Arden*, come elementi di un autoritratto che si compone davanti allo sfondo di un mondo atrocemente invecchiato.

Carmelo sostiene di aver voluto fare del dramma una sintesi autoironica della pittura come inutilità dell'arte in generale. E in più si avesse coscienza, ripeto, di un invecchiamento che tocca l'uomo in tutte le sue manifestazioni. Senilità che si trasforma in assurdità della violenza, della provocazione, dell'amore. Per questa ragione, i personaggi che compaiono sono in buona parte molto avanti con gli anni e le scene erotiche assumono il valore di una denuncia di impotenza e di inutile velleitarismo. Su questo sfondo, l'autoritratto: il pittore che vive per la sua opera e come protagonista non può che imporre se stesso, perché comunque faccia sa dire soltanto di se stesso e non sa trovare un rapporto con la vita che di compromesso.

Arden rispecchia anche stilisticamente questo doppio discorso sull'inutile. Carmelo ha tolto dal testo originale i brani che gli servivano, inserendovi dichiarazioni di Barthes e Dorfles, non per una rilettura che sarebbe rimasta fatalmente dentro l'illusione di ricreare il « fascino » del classico ma come semplice materiale, svolgendo un'operazione di riscrittura, insieme a Salvatore Siniscalchi, al fine di denunciare la presenza dell'artista (pittore o attore, il discorso non cambia) quale occasionale e presuntuoso intermediario fra realtà e finzione. Inoltre, allo scopo di dimostrare il senso di vuoto e di ridicolo che assume sul palcoscenico ogni tentativo di rappresentare momenti della vita secondo schemi ampiamente consumati eppure tanto cari ancora al pubblico borghese. Ad esempio, il tema dell'adulterio e dell'amore in *Arden* che non a caso Carmelo, come si è detto, fa agitare da vecchi sui novant'anni.

Italo Moscati, « Sipario », 1969.

LA SCRITTURA DIRETTA (A PROPOSITO DI DON CHISCIOTTE)

È possibile riferire di questo Don Chisciotte soltanto per enumerazioni successive. La critica drammatica attuale non ha strumenti adeguati di analisi: è necessario prenderne atto. Una codificazione di riferimento a lettura è irrealizzabile per il momento.

1. Lo spazio teatrale è determinato unicamente dalla lettura mentale del testo cervantiano. Linguaggio, figurazioni poetiche, personaggi-archetipi sono usati soltanto in funzione di un *percorso di lettura* i cui elementi reali sono stabilmente collocati al di fuori del testo. Lo spazio teatrale è determinato da questo percorso mentale che è interiorizzato, come riflessione, nei confronti di Cervantes e del suo mondo (il mondo politico, sociale e culturale della Spagna imperiale, preso come punto di riferimento) ed è per contro violentemente esteriorizzato, calcolato, modulato nei confronti di un racconto attuale, nettamente condizionato dall'oggi. La tecnica usata è quella del *racconto del racconto*, una lettura quindi che si riforma negli schemi e nei ritmi del livello dell'inconscio e quello della riflessione critica e della razionalità.

2. *La struttura dello spazio teatrale*: si tratta di una struttura dinamica la cui composizione e formazione è progressiva. In questo perfetto dramma didattico, ciò che viene messo in luce (ciò che viene « insegnato ») è l'elemento dialettico, attraverso il quale la lettura mentale si trasforma progressivamente in spazio teatrale. La contrapposizione soggetto-oggetto, interiore-esteriore, razionale-irrazionale, ecc. non viene mai abbandonata alla personificazione psicologica così tipica del naturalismo teatrale. Il rapporto dialettico si mantiene (e per essere « insegnato » è indispensabile che sia così, perché determini lo spazio teatrale scopertamente *deve* essere così) unicamente nei termini dell'universo del discorso, della lettura-racconto.
3. *Il procedimento formale o la formalizzazione del discorso* è puramente ipotizzabile. La tecnica messa in opera da Carmelo e Leo è probabilmente accostabile a quella delle ultime correnti di ricerca del jazz. Il suono, cioè sfruttato fino a darne l'intera dimensione. Fino alla spaccatura, fino alle ultime resistenze. Qui il racconto infatti si spacca offrendosi in tutti i suoi livelli. L'urlato finale, sottolineato (e introdotto) da un pezzo d'opera, non è un concertato, bensì un punto limite (appunto la spaccatura del suono) che tende ad ottenere la dimensione estrema dell'insieme, aldilà della stessa struttura che sembrava sorreggerlo. Il processo di estraniamento, precisamente calcolato da Carmelo Bene è ottenuto perfettamente dalla presenza e dal recitato dei tre attori (Clara Colosimo, Gustavo D'Arpe, Claudio Orsi). Non è affatto la prima volta che Carmelo pratica questo procedimento...
4. *Le tecniche dell'azione* sono tutte derivate dall'impianto policentrico della narrazione. Invettiva, rispecchiamento interno al dettato, corruzione comunicativa, perorazione e didattica, fonazioni e mutazioni di livello (queste ultime vengono offerte su un piano linguistico complesso: il passaggio dalla lingua al dialetto e da questo all'espressione pura e semplice) costituiscono i punti d'assaggio dell'azione, ma anche i suoi elementi dinamici veri e propri. È *su questo piano che la critica drammatica dimostra oggi tutta la sua impotenza*. Questo è vero e proprio teatro saggistico, critico nel senso kantiano richiede un tipo di partecipazione e di penetrazione del tutto nuove...

Edoardo Fadini, *La scrittura diretta*, « Sipario », 1969.

L'ANTIPHYSIS *DI CARMELO BENE*

È lecito chiedersi se tra questi tre spettacoli e altri che sono stati rappresentati e altri ancora che potranno essere rappresentati, si possa scorgere una possibile unità espressiva. A prima vista, intuitivamente, la risposta è sì. Esiste cioè qualcosa negli spettacoli di Carmelo Bene che li fa immediatamente riconoscibili e suoi. Non solo se considerati nella loro integrità ma anche sezionati e smembrati. Insomma è come ascoltare il fatidico ta-ta-ta-taaa ed esclamare: l'Eroica!
È questa una caratteristica di stile o di struttura? Dipende da come B. è capace di raccontare le sue storie o dalle costanti strutturali che le sottendono? Secondo me gli spettacoli di Bene possiedono una struttura fissa al di sotto delle varianti specifiche e sono soprattutto identificati da un artificio di fondo: l'afasia.
Archetipo: Des Grieux che carica tutte le sue Manon *di continuo* crollanti, su una bicicletta (inanità e reiterazione di un'azione). Questi balbettamenti si ritrovano sempre negli spettacoli di B. sotto travestimenti e formulazioni varie: per esempio:
Monaco: i costumi non hanno cuciture cadono e sono *di continuo* ricollocati al loro posto;

Salomè: l'offerta dei doni da parte di Erode in cambio della testa del Battista è accompagnata da una mela *di continuo* inghiottita e vomitata; *Nostra Signora dei Turchi*: la copula con Santa Margherita è vicina e lontanissima. Realizzabile immediatamente e *di continuo* rinviata. Tutti questi espedienti hanno in comune oltre al loro andamento, la caratteristica di non tendere ad alcun fine e di durare quanto dura l'azione. Nella allusività convenzionale del teatro denotano in altri termini *la eternità*.

Queste indicazioni sono appoggiate in parallelo con tutta un'altra serie di *impedimenti* che, a seconda, le rafforzano o le giustificano;
la recitazione: è bisbigliata o distorta espressionisticamente in modo da rendere la percezione logica difficile o impossibile;
le luci: fioche o abbaglianti;
la colonna sonora: appena percettibile o assordante;
i costumi: non assecondano il movimento ma al contrario lo impacciano;
il trovarobato: intralcia in passo, si accatasta, incombe, precipita;
i movimenti: rigidi o eccessivamente « flosci ».

Queste caratteristiche costanti mettono a nudo l'anima profondamente *antinaturale* del teatro di Carmelo Bene. Ma non solo, offrono anche possibilità di applicazione sperimentale. Ad esempio:
1) affrancano i suoi spettacoli di ogni residua tentazione di riduzione ad un ambito semplicemente provocatorio.
2) spiegano meglio perché qualunque tema venga trattato da Carmelo Bene assomigli tanto al precedente, venga cioè così fortemente « omogeneizzato » e reso aderente al resto della sua storia.
3) allontanano la possibilità che — ferma restando la struttura spettacolare descritta — egli possa esprimere cose diverse da quelle fin qui raccontate.
4) escludono anche la possibilità che egli possa collaborare con altri non integralmente dotati delle medesime abitudini.
E si potrebbe continuare.

Corrado Augias, « L'artiphysis di C.B. », *La scrittura scenica*, pagg. 270-71, Lerici, 1968.

SEZIONE SECONDA

Il cinema

Materia e linguaggio (Nostra Signora dei Turchi)

Questo qui ha conservato addirittura gli occhi!
(Nostra Signora dei Turchi)

Arte e messinscena (Capricci)

Il buio nello specchio (Don Giovanni)

Salomé o la fine del mito

Il circuito della sottrazione (Un Amleto di meno)

MAURIZIO GRANDE
MATERIA E LINGUAGGIO

0. Introduzione

La difficoltà maggiore nell'analizzare e studiare i film di Carmelo Bene, e soprattutto *Nostra Signora dei Turchi*, nasce dal fatto che il cinema di Carmelo Bene si presenta come il risultato di una operazione ambivalente e intimamente contraddittoria. Infatti, questo tipo di operazione cinematografica da una parte sembra rinunciare alla *rigorosa specificità* del cinema, accogliendo numerosi e indefiniti elementi, livelli di discorso e d'espressione, stilemi, risonanze, etc., che *apparentemente* si pongono in contraddizione con il momento peculiare del cinema per situarsi quasi « al di fuori di esso » — anche se ciò è soltanto una rozza illusione, essendo in realtà, per definizione propria del cinema, questa operazione non-possibile sia dal punto di vista teorico che dal punto di vista pratico (ma proprio di qui nasce uno scontro tra gli elementi e i codici, e dunque la difficoltà maggiore per l'analisi e per il giudizio). D'altra parte però la produzione filmica di Carmelo Bene sembra manifestare proprio questa « rinuncia al cinema » addirittura attraverso la codificazione e la istituzionalizzazione di essa in linguaggio proprio del cinema, e dunque contraddirla proprio *estendendo ciò che è possibile dire, produrre e comunicare-esibire a livello di cinema.*

Ciò significa che in Carmelo Bene c'è una precisa coscienza *teorica* delle possibilità del cinema, dei suoi livelli di descrizione e di riproduzione della realtà, e addirittura delle sue capacità semiotiche di *produzione diretta e autonoma di realtà*: a livello dell'immaginario, della memoria, della rappresentazione-presentazione in senso stretto di fatti, eventi, oggetti *di ogni tipo* (del piano sonoro-acustico, del rappresentato, etc.).

Questa produzione della realtà dell'opera cinematografica viene ottenuta al livello dei piani di costruzione del discorso filmico, che può così situarsi in una sfera di assoluta autonomia sia nei confronti del reale (di ciò che per convenzione storica e gnoseologica è considerato tale); sia nei confronti delle tecniche riproduttive del reale (e ad esso legate al livello di « mantenimento » di significati e modi di espressione tradizionali); sia nei confronti delle poetiche legate a determinate scelte di « trascrizione » del presunto reale, oppure legate alla stessa sua « messa in discussione » o deformazione. Sia infine nei confronti delle leggi canoniche dell'espressione e della costruzione del *discorso* (filmico o d'altro genere: linguistico-verbale, pittorico, teatrale, e così via). Discorso che non viene pertanto inteso come realizzazione di una capacità ri-produttiva, sintetico-trascrittiva delle esperienze fattuali, « vitali », fatte ad altri livelli « di realtà » che al cinema; bensì discorso che si pone e si intende congiunto e tutt'uno con la *presenza dell'esperienza di realtà*, della quale si rivela come indice, come codice e come possibilità, ampliando enormemente le sue capacità e travalicando i limiti e i margini convenzionali, gli ordini prestabiliti.

Attraverso la riflessione sui procedimenti canonici della *rappresentabilità filmica* (inquadratura, ripresa, movimenti di macchina, tempi, montaggio, sonoro) e attraverso la loro deformazione in funzione di « attualizzazio-

ne »[1], e cioè attraverso un uso diverso e anche *critico* delle leggi che riguardano la costruzione del discorso filmico, Carmelo Bene giunge finanche alla possibilità di ristrutturare, ricostruire diversamente il piano dei discorsi possibili attorno a certi contenuti-senso. O, addirittura, per meglio dire, riesce a produrre certi « contenuti » e certe « sostanze » del discorso attraverso lo smontare e il rimontare i meccanismi e i caratteri del discorso stesso, e dunque l'area coperta dalle sue possibilità, l'area cioè del *dicibile* e del *rappresentabile.*
Nella sua produzione filmica Carmelo Bene tiene ovviamente presente l'esperienza del teatro, materialmente inteso come *esecuzione di un progetto*[2]; e inteso anche come rilettura e adattamento originale del già scritto, del discorso già fatto, del dicibile così come esso è stato classificato dalla tradizione teatrale e poetica (e tiene anche conto dell'esperienza del discorso letterario proposto nei due romanzi[3]). Ma, tenendo presente la sua esperienza teatrale Carmelo Bene già sa che l'area del dicibile è profondamente legata e ancorata alle regole stabilizzate del discorso così come esso è stato organizzato (ed eseguito) attraverso i tempi storici. Per cui l'area del discorso è legata a certe stratificazioni simboliche, a contenuti rappresentativi, a margini logico-temporali, culturali e politici ormai acquisiti, e ri-prodotti dagli utenti — più che prodotti — a livello di espressione del già-esperito, del già codificato, della avvenuta normalizzazione dei rapporti segnici tra esperienza e conoscenza-comunicazione. Si rende anche conto che l'area del dicibile è sottoposta all'ordine logico e temporale di apparizione degli elementi e dei collegamenti del dicibile stesso. Insomma che il dicibile è ciò che è stato esperito e giudicato e legiferato *come tale* dalla tradizione, dagli studi su di essa, dalle tecniche linguistiche e dalle regole del racconto; postulando differenze, arbitrarie per definizione, tra il « fatto » e il « detto » riuniti in un rapporto di equivalenza dalla convenzione dell'espressione. Differenze che incidono profondamente creando steccati e barriere tra l'agire e la parola, tra l'esperienza « materiale » e quella « intellettuale »; e ratificando rigide distinzioni (divenute poi ideologia, credenza, fede e proiezione realistica) che si fondano sulla avvenuta scelta di privilegiare certi contenuti e non altri, certe imposizioni sociali e certe codificazioni mentali e non altre. Si fondano cioè, in ultima analisi (ed è quella che più interessa a Carmelo Bene in quanto cineasta e artista) sulla codificazione rigorosa di una certa idea di tempo-successione, di spazio-disposizione, di ordine-valutazione, di prima e di poi dei valori intangibili: e dunque su di una certa visione del mondo e della realtà, potenziata dal linguaggio e dalle sue rigorose distinzioni, stabilite sulla base degli

[1] Per le nozioni correlative qui usate di « deformazione » e di « attualizzazione » vedi in generale i lavori del Circolo Linguistico di Praga sui problemi teorici della lingua poetica, e soprattutto *Le Tesi del '29*, « Introduzione » di Emilio Garroni e traduzione di Sergio Pautasso, Milano, Silva, 1966.
Vedi anche B. Havránek, « The Functional Differentiation of the Standard Language », in *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, a cura di Paul Garvin, Georgetown University Press, 1964; e Jan Mukařovský, « Standard Language and Poetic Language », *ivi.*
Vedi infine di M. Grande, « La nozione di linguaggio standard nella concezione funzionale della lingua », in *Nuova Corrente* n. 54, 1971, e « Il problema della lingua poetica nella Scuola di Praga », in *Nuova Corrente* n. 56, 1971.
[2] Per questa interpretazione del « senso » del teatro di Carmelo Bene, vedi la mia relazione « Prassi della teoria nel teatro e nel cinema. Un esempio: Carmelo Bene », letta al dibattito su « Rapporti tra cinema e teatro » organizzato dalla Biblioteca « U. Barbaro » il 21 febbraio 1973 e di prossima pubblicazione sul n. 1 dei *Quaderni della Biblioteca « U. Barbaro »* editi da Bulzoni, Roma.
[3] *Nostra Signora dei Turchi* e *Credito italiano*, editi da Sugar, Milano, nel 1966 e nel 1967.

Interessi delle società organizzate. Interessi che portano il nome altisonante di Politica e di Cultura, e che si sono legati, con diverse intenzioni — e almeno per l'occidente — alla ragione del *logos*, alla ragione scientifica, alle ragioni della superstizione religiosa, all'idealizzazione del Culto in funzione di macchina del potere che viene esercitato sull'aspetto emotivo dell'uomo e sulle reazioni irrazionali e istintive dell'individuo (così come, per parte sua, storicamente, la ragione della scienza prendeva il potere nei confronti dell'aspetto fantastico e immaginario, e dell'aspetto del sentimento, nell'individuo) [4].

Capire ciò significa anche produrre un discorso lucido e critico sulla cultura vissuta come patrimonio di potenzialità ma anche come alienazione, falsificazione e inganno per chi non ha il potere di leggerla storicamente e interpretarla criticamente. Significa anche avere coscienza del fatto che il legame stabilito dal membro di una comunità con la sua cultura e con i meccanismi oppressivi di essa può essere tagliato, per riviverla liberamente ed in base a scelte consapevoli. Significa sapere che la distruzione del linguaggio convenzionale, delle regole logiche dell'esposizione, della tradizione letteraria e della rappresentatività secondo forme canonizzate, è un momento essenziale per la rigenerazione di una cultura giunta all'apice del formalismo e della retorica più vacua: la retorica del luogo comune, che ci aiuta a vivere secondo gesti, atti e comportamenti da luogo comune.

Il senso di « revisione della cultura » che emerge fortemente dai film di Carmelo Bene va inteso anche in questa eccezione specifica di coscienza di linguaggio e revisione di esso e dei suoi condizionamenti.

Un complesso di regole dunque quelle del linguaggio (genericamente usato e vissuto come tale almeno) che non fanno che ripetere e ripercorrere le regole dell'organizzazione sociale, dell'autoritarismo e del dogmatismo che incidono violentemente proprio su ciò che si può dire e su ciò che è proibito dire; sui contenuti rappresentativi stabiliti dalle *leggi* della rappresentazione; su ciò che è dicibile, narrabile, pensabile e stabilito a livello di convenzione del discorso, di legge fondamentale anche dei simboli, e di legge dell'espressione.

Così, a livello della produzione dell'arte e della letteratura, p.e., tali regole diventano le regole e le leggi del racconto, del dramma; e dunque del discorso narrativo, del discorso drammatico e del discorso poetico, che celano dietro di sé precisi interessi codificatori, ordinatori ed espressivi nei confronti della realtà. Interessi che riguardano sia la *percezione* della realtà che la sua conoscenza intellettuale; che si rivolgono al problema dei rapporti tra gli uomini e a quello del rapporto tra gli uomini e le istituzioni; per occuparsi infine dei problemi « atipici » della *singolarità* segreta e irriducibile: la morte, la malattia, il peccato, l'amore.

Ora, se è lecito riconoscere la funzione positiva che tali regole e convenzioni linguistiche hanno avuto nel consentire alle società organizzate la *produzione di un punto di vista sul mondo e sull'attività umana*, non è più possibile però difendere certe posizioni considerandole come ineluttabili, eterne, e così via; poiché le società e gli uomini si trasformano, vengono

[4] Un discorso simile a questo — nel tono e nell'orientamento — sembra essere quello condotto da Michel Foucault in *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972; anche se il « discorso » non viene lì preso in esame in accezione così larga (e metaforica) come la mia che comprende, piuttosto, tutto « l'ordine del dicibile » in ogni tipo di organizzazione semiotica. Comunque questo saggio è stato scritto prima di poter leggere lo scritto di Foucault e, piuttosto, in alcune parti relative ai « valori » oppressivi di una cultura del *logos* e dell'*ordine* razionale, si è tenuto presente il saggio di Jacques Derrida, « Cogito e storia della follia », in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971; saggio che prende in esame e discute la *Storia della follia* di M. Foucault, tr. it., Milano, Rizzoli, 1966.

mossi da nuovi interessi, instaurano nuovi rapporti, sotto tutti gli aspetti (e dunque anche sotto quello estetico). Pertanto l'area del dicibile si amplia, si trasforma, si trasferisce da un sistema di segni all'altro, vanificando regole e contenuti ed estendendo il potere espressivo dei contenuti di coscienza, dell'immaginazione e del pensiero razionale stesso.
Tutto ciò comporta la fabbricazione e l'uso di nuovi strumenti espressivi-conoscitivi, di nuove modalità e formule di giudizio che corrispondano ai nuovi rapporti stabiliti tra l'uomo e il mondo, tra l'uomo e l'organizzazione delle sue attività. Anche a livello della produzione dell'arte (e, segnatamente, di cinema) saranno dunque necessari nuovi strumenti linguistici, formali e, più in generale, *semiotici*, che promuovano il sorgere e il realizzarsi di nuove esperienze estetiche, che rendano conto dell'espansione del mondo comunicabile e traducibile in *artisticità* e in rapporti estetici: che manifestino infine la portata del nuovo linguaggio nella sua incidenza relativa alle condizioni di un nuovo esperire e di un nuovo senso nei confronti del discorso (artistico e non).
Ecco perché tendono insistentemente a scomparire quei rigorosi limiti, storicamente stabiliti, tra le forme privilegiate del discorso, e dunque tra i « generi » espressivi e artistici; ecco perché il cinema di Carmelo Bene si presenta insieme, e allo stesso tempo, come *operazione specifica* e come sintesi di linguaggi diversi e di mondi di esperienze e di stili differenti. Proprio perché il limite del dicibile, stabilito all'interno di determinate aree liguistiche e semantiche, non è più né rigorosamente differenziato e invalicabile né fissato eternamente una volta per tutte, ma, al contrario, si va dialetticamente svolgendo assieme ai nuovi interessi globali, sempre meno separati e settoriali, propri delle attività umane.
La necessaria conseguenza di questo punto di vista teorico e critico, unita alla coscienza del potere e delle possibilità dei mezzi di produzione del discorso specifico e del linguaggio in generale, viene stabilita nella stessa ristrutturazione del linguaggio, nella ri-codificazione delle leggi della percezione, delle categorie conoscitive, artistiche, espressive e logiche.
Ed ecco perché un film come *Nostra Signora dei Turchi* è una importante operazione culturale — nel senso sopra indicato — oltre ad essere un film stilisticamente pregevole ed esteticamente affascinante, costituendosi come la riuscita applicazione di una poetica non tradizionale e complessa di riferimenti, di ricchezza inventiva, di elementi di notevole risonanza: il tutto fuso insieme nell'unità soprattutto del *tono* dell'ispirazione e della trasfigurazione della « materia », e nell'unità dei procedimenti linguistici e stilistici adottati.
Infatti *Nostra Signora dei Turchi* si pone nella direzione di ricerca di una nuova poetica, di una nuova visione del reale e della storia, del mito e della memoria, dell'autobiografia e dell'immaginazione, mediante un radicale rinnovamento degli strumenti di produzione dell'immagine e dei suoi legami con il « contenuto »; e mediante una carica originaria di ristrutturazione del piano del contenuto, della materia-senso, e del piano delle forme e del linguaggio-stile.
In effetti viene rifiutata l'idea conformistica della « unità » artificiosa e convenzionale dell'opera, basata soprattutto su di un malinteso rapporto formale e pure quantitativo degli elementi « materiali » e degli elementi « formali ». Viene rifiutata la nozione di « unità dell'opera » tradizionalmente affermatasi come fine interno ed esterno, come « significato » stilistico, e ideologico anche, del prodotto artistico. E ciò significa rifiuto dell'ordine tradizionale delle forme e dei discorsi da fare su certe cose. Anzi, ciò significa proprio rifiuto del discorso stesso (e della regola della forma), se inteso come *esposizione* di *cose* « fatte » o di *cose* « pensate » o di *cose* « esistenti » *altrove* rispetto alla lingua e allo stile e alla materia stessa dell'espressione: che è appunto la reale unità sintetica degli elemen-

ti che le danno vita. Dunque rifiuto dell'esposizione ordinata, e consolidata nella sua forma, da regole immobili; rifiuto del discorso normale e degli stili fissatisi con rigore metafisico; e invece esaltazione del linguaggio e delle forme se intesi come principio fondamentale di costruzione della realtà dell'opera, e come realtà dell'opera essi stessi, il linguaggio e le forme, nei loro elementi, nei caratteri, nei materiali, nelle loro virtualità percettive e simboliche, nella loro *organizzazione* infine intenzionalmente estetica.
Allo stesso modo viene rifiutata l'« unità » scolastica del personaggio-protagonista, il suo ritratto storico-psicologico secondo i canoni del film intimista; così come viene trasgredita la regola dell'ordine logico-temporale della storia, inteso come sua essenza del piano orizzontale, lineare, numerato, degli avvenimenti e delle situazioni (che, probabilmente, sono più complesse, multiple di riferimenti, accavallate di « interventi » di quanto si voglia dire). Così il codice di scansione convenzionale degli spazi, dei movimenti, dei gesti, e della loro piatta significazione nell'ordine conforme delle cose viene audacemente sovvertito. In breve si rigetta coscientemente — e con coraggioso rigore innovativo di altri piani della narrabilità e della presentazione estetica di un materiale — la convenzione e l'uso irriflesso degli stili, la retorica dell'espressione vissuta come patrimonio acquisito e inerte di regole usate meccanicamente per produrre opere o altro; anche opere « pregevoli » magari, ma prive di incidenza concreta, di novità e di originalità sul piano stesso della coscienza e del significato dell'esperienza, delle percezioni, delle idee astratte, del giudizio logico, e della stessa emozione.

L'analisi di *Nostra Signora dei Turchi* verrà condotta su due *piani* e articolata in due *momenti*: 1) il piano del *contenuto*, e il momento della produzione del senso, e 2) il piano dell'*espressione*[5] e il momento della costruzione semiotica. Tali livelli di analisi non corrispondono ad una arbitraria quanto arcaica distinzione tra « forma » e « contenuto » (del resto indistinguibili e sinteticamente fusi — se non addirittura ribaltati in più punti — in questo film), bensì a comodità di studio e alle esigenze stesse di una analisi puntuale che voglia rendere conto del *senso* inerente al piano tematico e agli eventi rappresentati, come dei procedimenti semiotici (espressivi e stilistici) messi in opera per la costruzione del film e, ancora. per l'elaborazione di un senso globale dell'opera nella sua complessità.

1. Il piano del contenuto

1.1 *Storia e autobiografia*

Possiamo definire *Nostra Signora dei Turchi* una sintesi onnicomprensiva di più livelli di « materiali » rappresentati (e intendiamo per « materiali » tanto le « storie » che vivono nel film l'una nell'altra, quanto gli oggetti stessi, i personaggi, il paesaggio, i simboli, etc.). Una sintesi di molteplici punti di vista, di indefiniti piani di presentazione e di esibizione di eventi e di cose (e di soluzioni linguistiche) unificati sostanzialmente dal personaggio-protagonista Carmelo Bene; e distinguibili in vari « centri » del discorso e della narrazione, e in vari classi di oggetti e di relazioni, secondo

[5] Per le nozioni qui usate di « piano del contenuto » e « piano dell'espressione » faccio riferimento, seppure in accezione larga, alla terminologia hjelmsleviana. Per cui vedi di Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, in edizione italiana *I fondamenti della teoria del linguaggio*, a cura di G.C. Lepschy, Torino, Einaudi, 1968.

una precisa coerenza estetica e formale, poetica ed espressiva, inventiva e stilistica.
Intanto, ad un primo livello, possiamo dire che *N.S.*[6] è un film sulla Storia, sulla Autobiografia[7] e sul Mito; e ancora: sulla cultura, sulle culture, sul Tempo. E possiamo ulteriormente distinguere un livello oggettuale-materiale del film (esibizione-presenza di oggetti, di cose, di costruzioni, architetture, paesaggi); un livello evocativo-metaforico (presentazione di un evento in funzione di esteriorizzazione sintetica-rappresentativa del discorso e del senso che si trovano dietro, impliciti); un livello narrativo-diegetico (la continuità della presenza del personaggio-chiave e di certi « materiali » costanti nell'evolversi delle situazioni del film); un livello fantastico-immaginario o dell'immaginario puro (in funzione di fisicizzazione rappresentativa di certe intuizioni, invenzioni poetico-espressive, discorso sul mondo, etc.); un livello saggistico (certi discorsi pronunciati fuori campo); un livello onirico-simbolico e un livello teorico e metafilmico.
La lista dei livelli di lettura (e di « fattura ») del film potrebbe qui continuare, ma credo sarebbe sterile esporre in un elenco i vari piani, che si possono ricavare da un'analisi attenta del film, prima di aver condotto puntualmente l'analisi stessa. Qui si vogliono dare queste generali indicazioni di massima soltanto per introdurre il discorso che si vuole fare e i tipi di argomentazione, e cioè la lettura molteplice, condotta contemporaneamente su vari piani, di questo film estremamente complesso, eppure sinteticamente fuso e unitariamente strutturato in tutte le sue parti.
Cerchiamo ora di individuare, definire e discutere tre livelli fondamentali del film, tre piani essenziali del discorso di *N.S.*, tre centri di aggregazione dei materiali dell'opera, dai quali si svolge una serie di temi e di motivi complementari che a questi centri poi ritornano mediante un punto di cesura formidabile: la presenza fisica e tematica di Carmelo Bene stesso come protagonista, personaggio multiforme e attore del film.
I tre centri fondamentali del film sono i seguenti:

1) Il Palazzo Moresco
2) L'Autobiografia
3) L'Io narrante (l'autore del film e il protagonista della vicenda allo stesso tempo: Carmelo Bene).

Il film viene presentato *anche* come storia del Palazzo Moresco, una costruzione « falsa », « rifatta » nel Novecento, che si trova nelle Puglie in prossimità di Otranto, e che si immagina come uno dei testimoni-protagonisti della Storia e degli eventi che formano il tessuto narrativo e tematico del film.
Dunque il Palazzo Moresco è visto anche metaforicamente come coagulo (materiale eppure simbolico) di Storia, come Passato, come tempo aggregato e trascorso (con prolungamenti nel presente) che fagocita (e conserva) personaggi e svolgimenti delle vicende umane (i Saraceni dell'invasione di Maometto II del 1481; i Cristiani martiri della Fede; i prodigi tramandati dalla cultura popolare, e così via). Ed è visto anche come conservazione e reificazione del Mito, della Favola, del Prodigio (la leggenda delle ossa dei martiri della fede conservate nella cripta della Catte-

[6] D'ora in poi indicheremo con la sigla abbreviata *N.S.* il film *Nostra Signora dei Turchi.*
[7] Per il tema dell'autobiografia in *N.S.*, che, peraltro, in questo saggio verrà sviluppato in maniera autonoma, vedi il pregevole saggio di G. Bartolucci « Il trittico-immagine » in *La scrittura scenica*, n. 3, 1971, Roma, Bulzoni, soprattutto la prima parte, alle pp. 21-27.

drale di Otranto; dei brandelli di fegato e delle membrane rimasti intatti; e perfino degli occhi che uno di essi avrebbe conservato).

Su questo tema più largo — che fa da sfondo ai temi particolari — si innesta quello dell'autobiografia del personaggio narrante e narrato, del protagonista e dell'attore del film: figura funzionale alla struttura narrativa (oltre che tema « poetico » dell'opera) che tende ad elidere — con la sua presenza continua sui vari piani della vicenda — lo scarto temporale, le differenze spaziali e l'ordine convenzionalmente logico, per legare l'autobiografia alla Storia (nel senso specifico tuttavia di una non-storicizzazione dell'autobiografia e di una attualizzazione della Storia). Tanto è vero che l'autobiografia viene esibita, presentata (e non « narrata ») secondo le coordinate del *presente*, del *fenomenico*, dell'*attuale*, dove non vengono riconosciuti (e distinti) i limiti « reali » e quelli logico-percettivi del flusso della temporalità. Così come, su tali coordinate, vengono trasgrediti i canoni convenzionali della scansione logico-temporale degli eventi e l'*ordine* tradizionale della narrazione; mentre si tende ad appiattire e a nullificare le differenze tra oggetti e persone (e tra le rispettive classi di riferimento); tra eventi presenti e fatti accaduti (risolti); tra paesaggio, cose e gesti; tra livello della memoria, della riflessione e dell'immaginario.

L'elemento portante della sintesi di queste opposizioni-differenze tolte e superate è rappresentato da Carmelo Bene stesso, dalla sua fisicità e dalla sua rilevanza tematica, dal suo *sé* che fa da chiusura logico-narrativa, poetico-espressiva e stilistico-materiale tra Palazzo Moresco/Storia/Passato/Mito da una parte e Autobiografia/Presente/Fenomenico dall'altra.

Il lavoro esibito costantemente (e teoricamente *rivelato*) nel processo dell'intero film è intenzionalmente indirizzato nel tentativo di conseguire una fondamentale *identità* (e dunque una non-unità del senso dialettico) tra Palazzo Moresco, Autobiografia e presenza-Carmelo Bene (soggetto-autore e oggetto-contenuto, *io narrato* e *io narrante* allo stesso tempo, elemento e insieme produttore del discorso filmico). Identità ottenuta per lo più mediante il ricorso all'intercambiabilità delle posizioni, delle configurazioni, delle parti, delle funzioni, vanificando costantemente il concretarsi dei riferimenti materiali e dei nessi univoci.

1.2 *Autobiografia e invenzione*

I primi sei minuti di proiezione contengono l'enunciazione di tutto il film: Palazzo Moresco, Autobiografia, Mito, Favola, attualità sintetica dello svolgimento delle vicende del protagonista e sua identificazione con la Storia, con il Mito e con gli altri personaggi intesi come sua proiezione nell'*altro*, come materializzazione dei suoi « doppi » speculari, come manifestazione del prolungamento del soggettivo nell'oggettivo.

Il film si apre con la « presentazione » del Palazzo Moresco a livello visivo e a livello verbale. Mentre un carrello indietro scopre l'interno del palazzo e il « viaggio » della macchina da presa dentro di esso, la voce fuori campo di Carmelo Bene ci descrive il palazzo come elemento fondamentale del riferimento alla biografia del protagonista che, gradualmente, si trasforma in autobiografia del narrante. Autobiografia vivente nel prodigio di un passato non concluso che si attualizza in un presente fuori dello stesso tempo e dello stesso spazio, e come conquista materiale e formale dell'immaginario. Fondamento di tale conquista è la *realizzazione* — nell'opera — delle indefinite possibilità dell'invenzione artistica, mediante un conseguente impiego delle possibilità del mezzo cinematografico che vengono indagate in tutte le direzioni; contravvenendo alle regole « depositate » dell'uso del mezzo, della costruzione canonica dell'opera, dei codici stessi della percezione e dell'astrazione intellettuale.

L'uso — nel discorso f.c. di questa prima sequenza[8] — del tempo continuato dell'imperfetto suggerisce un carattere di passato alle vicende del personaggio, confermando nel contempo la loro *continuità indefinita* nel presente, e non solo (e non tanto) attraverso l'esposizione verbale in sé, quanto mediante l'esibizione insistente dei dettagli del palazzo moresco e del « viaggio » della m.d.p. al suo interno (e della loro durata nel tempo di proiezione). Contemporaneamente il discorso f.c. collega direttamente la visione del palazzo moresco con la presenza storico-mitica dell'elemento tematico dei Turchi:

« Attiguo a casa sua stava un palazzo moresco, denunciato dal salmastro, orientale come un riflesso sbiadito, scrostato sotto le volte degli archi e sulle cupole, abitato l'inverno da cristiani comodi che nell'estate pagana cedevano le due ali sul mare, per non morire di fame. Proclamata la fine dello stato d'assedio, quel palazzo sarebbe diventato il quartier generale dei turchi che, di tra le viole del cielo assolato, avevano ammainato le mezze lune ».

Sulle parole « mezze lune » esplode la musica di *Una notte sul Monte Calvo* di Modesto Mussorgsky e compaiono i titoli di testa, anzi il solo titolo del film. Fin dall'inizio dunque il palazzo moresco fa da cesura tra passato e presente: viene visto innanzitutto per lo più nei suoi aspetti formali, negli elementi dati dai dettagli architettonici su cui il tempo è intervenuto lasciando il suo segno (« scrostato sotto le volte degli archi e sulle cupole ») assieme a quello degli agenti naturali, il mare soprattutto, depositatosi anch'esso, nella sua azione, come tempo impiegato nell'erosione (« *denunciato* dal salmastro »). Ma notevole rilievo assume soprattutto — per il suddetto « congiungimento » tra passato e presente — la qualità più importante che il palazzo moresco è venuto assumendo — nel tempo — nella cultura, fino quasi ad identificarsi con la stratificazione stessa di questa qualità: la sua *orientalità* evanescente, pervenuta in un presente diverso come « segno » del passato (« orientale come un riflesso sbiadito »). « Riflesso » di orientalità, di passato, evanescenza di una forma predominante che si volgarizza poi in un rapporto falso e mercantile che i proprietari « attuali » del palazzo moresco intrattengono con i turisti, affittando loro d'estate alcuni appartamenti (« abitato da cristiani comodi che nell'estate pagana cedevano le due ali sul mare, per non morire di fame »). Vedremo che il motivo dell'invasione turca sarà raccordato ancora, nel corso del film, con l'« invasione » turistica delle cittadine di mare del meridione; per il momento questo raccordo è solo accennato ambiguamente, per poi tornare al motivo della presa di possesso del palazzo da parte dei turchi — « proclamata la fine dello stato d'assedio » — il cui dato essenziale, e sottolineato con una immagine « barocca », è rappresentato dalle « mezze lune » accampate « di tra le viole del cielo assolato ». Subito dopo la « presentazione » del tema « palazzo moresco », e dopo l'esibizione del tempo-trascorso-che-ritorna-attualizzandosi, viene enunciato il tema del legame del palazzo (e dell'autobiografia implicita del protagonista che prende avvio e « localizzazione » da esso) con la Storia, raccordata

[8] Il termine « sequenza » in questo saggio verrà impiegato non solo per indicare la serie dei fotogrammi all'interno di una inquadratura, ma, in accezione più larga, per indicare la serie di fotogrammi corrispondenti alla sezione del film che si sta analizzando (e che può essere pertanto composta di più inquadrature), e che risulta specificata dal contesto del discorso o dalla durata, esplicitamente indicata, di una serie di inquadrature-sequenze relative a una parte del film individuata tematicamente.

sinteticamente con l'immaginazione del passato da parte del protagonista narrante:

« Quella costruzione era un sunto di storia, *oppure no*. Era il suo carnefice convertito, proprio quando toccava *a lui*, cinquecento anni fa. Le esecuzioni degli ottocento e più martiri ebbero luogo in un campo di grano, e quei coloni inturbantati mieterono spighe d'oro ingemmate in cinabro, impazziti all'incanto di quella miniera di fede » [9].

Nello stesso tempo viene narrato il mistero dell'« immortalità » del protagonista, della sua santità e del suo commercio con il sacro:

« In quell'occasione egli pensò che sarebbe stato facile incontrarsi un'ultima volta. Era un santo a pregarla. Perciò le aveva scritto: " vieni, stavolta è grave", e la risposta di lei fu: "stai tranquillo, ora non posso davvero, vedrai che tutto andrà bene". Pose il capo su un sasso e la sognò. Si ridestò che non l'avevano ancora decapitato. Guardò in alto, cercando il suo carnefice e lo trovò crocefisso. Gli spiegarono che era stato così punito perché aveva all'improvviso mutato fede. Poi gli dissero di levarsi e andarsene. Lui non avrebbe osato insistere, lo avevano umiliato, non c'è dubbio, ma l'avrebbe rivista ».

Finalmente una panoramica ci mostra la cripta della Cattedrale di Otranto dove sono conservate le ossa dei martiri della fede, mentre, nel contempo, viene suggerita l'identità tra il protagonista del tema autobiografico (colui che vede il palazzo moresco « attiguo a casa sua ») e il martire della fede che ha conservato gli occhi:

« Stava immobile, come nell'urna perduta, ma, a differenza degli altri martiri, oltre ai pezzi di fegato, alle membrane, ai tendini, aveva conservato gli occhi ».

E gli occhi, si sa, servono per *vedere* (con tutti i sensi impliciti e traslati, e in tutte le accezioni possibili del termine): il « vedere » dell'occhio della cinepresa e dell'occhio che assiste alla proiezione delle « visioni » depositate sulla pellicola impressionata, etc.
Eppure, insieme, viene suscitato il dubbio che *tutto ciò* possa non essere « vero »:

« Se fosse stato vero il palazzo moresco sarebbe anche vero *oggi* che le sue ossa figurerebbero sui velluti rossi nella cripta della cattedrale di Otranto, incastrate nel prodigio che le vuole ancora rivestite di carne dopo tanto, come in quell'altro tutto suo miracolo, che dopo tutto la pensava ancora » [10].

L'insinuazione critica che tutto ciò possa essere non vero viene pronunciata nel più totale silenzio, durante una pausa della musica. E, come al solito, queste parole possono essere interpretate in più sensi: cioè, se il palazzo

●

[9] Il corsivo è mio e sta ad indicare l'ambivalenza volutamente contradditoria, tra storia e immaginazione che da essa si diparte, prende origine in un flusso costante di differenza-identità, realizzato anche dalla percezione immediata dell'antichità del palazzo moresco e dalla considerazione mediata della sua « falsità » architettonica che esibisce uno stile inautentico, « copiato » nel presente. Così come « lui » è insieme quello di oggi e quello non più giustiziato di cinquecento anni fa, umiliato nella sua aspirazione più alta: quella della morte per « testimonianza della fede » che gli avrebbe consentito di raggiungere « lei »; anche se, *in qualche modo* « l'avrebbe rivista ».
[10] Il corsivo è mio, e vuole insinuare che l'« oggi » è soltanto quello dell'immaginario del film e della finzione dell'opera, che crea il prodigio della realizzazione del « in altro modo irrealizzabile ».

moresco non fosse un « falso » architettonico — e anche un elemento falso, insolito, nei confronti della bianca e calcinata realtà delle abitazioni e costruzioni meridionali — allora anche *lui*-martire non sarebbe un falso, e *lui*-frate e *lui*-con-la-santa e con le visioni che lo assilleranno per tutto il film. Ma sarebbe invece *realmente* (e dunque *sarebbe già stato*) ciò che *avrebbe* potuto e voluto essere: uno dei cinquecento martiri della fede e non il prodotto dell'immaginazione, della confusione logica, della memoria diluita nell'immaginazione: il risultato infine di un fallimento continuato.

1.3. *Autobiografia e presente*

All'introduzione-enunciazione tematica del film seguono due inquadrature brevissime di Carmelo Bene di spalle e di profilo, contro un muro, che pronuncia le parole: « Sì. Sono io ». Queste due rapide sequenze servono a riportare lo spettatore alla brutalità del presente immediato, del presente logico e del presente della proiezione, del cinema, della *produzione* del film *su* Carmelo Bene stesso; sul suo « sono io », tramite la produzione dell'immaginario filmico che traduce « Carmelo Bene » in personaggio dell'autobiografia esibita sullo schermo, e in martire della fede, e in palazzo moresco, in elemento mitico.
Da questo momento in poi il film segue le vicende del personaggio-Carmelo Bene, sovrapponendo costantemente la sua attualità di protagonista-autore del film su se stesso — e sulle sue fantasie, le immaginerie, le sue costanti rappresentative di una più generale visione del mondo, della storia e dei rapporti tra uomo, storia, mito e immaginario — all'attualità del personaggio narrato-rappresentato; che assume differenti fisionomie e incarna alterne personificazioni durante lo svolgimento delle vicende e della produzione delle immagini filmiche.
L'inquadratura successiva ci mostra Carmelo Bene, con le mani e i piedi legati, in un interno rosso (una stanza) in preda alle fiamme che avanzano verso di lui dai bordi inferiori dello schermo (dell'inquadratura) fino a nasconderlo (al termine della sequenza). Sta riempiendo una valigia — aiutandosi con la bocca e i denti — con due elenchi telefonici, e salva dall'incendio un volantino che reca stampato « W Re Costantino ». Con questa sequenza viene appena enunciato il téma del viaggio-fuga, e insieme dell'impossibilità di essi, che verrà ripreso con insistenza per tutto il film, fino a porsi in tutto il suo rilievo tematico e semantico nel contesto dell'opera. Subito dopo Carmelo Bene appare su una spiaggia mentre insegue e uccide il suo « doppio » vestito da Turco (con parodia evidente dei film sul gangsterismo, e insinuazione dell'equazione Turchi=gangsters, per quanto riguarda l'invasione del meridione pugliese). Ma l'uccisione del suo « doppio »-turco non è sufficiente: occorre la sua distruzione, la cancellazione totale dell'identità, conseguita metaforicamente con lo sparare dritto, dall'alto, sul passaporto che il morto ha lasciato spalancato a terra, estraendolo dalla tasca, e aprendolo, prima di morire. (La m.d.p. panoramica dal basso in alto con un breve zoom finale: dalle dita della mano bendata del Turco-Carmelo Bene — che tengono aperto il passaporto alle pagine interne, quasi ad indicare le possibilità stesse dei molti « viaggi », tra i quali, la morte — al passaporto spalancato; e poi a scoprire in alto Carmelo Bene-*gangster* che, rigirando nella bocca una sigaretta — in un gesto caratteristico degli eroi alla Belmondo —, e tenendo la rivoltella con le due mani, preme deciso il grilletto).
Torna il motivo del palazzo moresco, questa volta inquadrato di giorno, in piena luce, con una ragazza (la serva) che sbatte i tappeti orientali ai balconi (ripresa su piani diversi e sempre più distanti dall'occhio della cinepresa, fino ad essere vista su una delle cupole del palazzo, lontanissima

e irraggiungibile in questo suo gesto ripetuto quasi magicamente). Le inquadrature relative alla anticipazione del tema della serva, vengono alternate con inquadrature di lui, ripreso dall'alto, ai piedi del palazzo moresco, mentre vacilla sulle gambe malferme tenendo nelle mani un mazzo di fiori, e mentre tenta inutilmente di arrampicarsi con *i fiori lungo i* muri del palazzo stesso. La sequenza si conclude con il mazzo di fiori inquadrato dalla camera fissa sul tavolo di casa sua, dentro un vaso e dietro le stecche di legno di una persiana.
Seguono qui le sequenze delle sue cadute volontarie dalla finestra di casa sua. Queste « cadute », apparentemente incomprensibili, assurde, — e che strappano il riso o l'indignazione degli spettatori che fanno difficoltà a « riconoscervi » un qualsiasi senso depositato —, servono invece a « spiegare » la situazione psicologica del personaggio e la stessa funzione espressiva delle sue azioni all'interno della costruzione delle vicende che riguardano il delinearsi della sua biografia nei contenuti dell'immaginario materializzato: le debolezze, *la* debolezza, la fragilità nei confronti del mondo « reale » e le bende stesse e le ferite che costituiscono una sua caratteristica costante per tutto il film. Con una serie di campi-controcampi delle cadute, — e con un montaggio che spezza il continuum temporale e l'unitarietà spaziale dei gesti, ricomponendoli poi secondo l'ordine del punto di vista che si vuole adottare nel « vederli », e secondo differenti « tempi di visione » e di ripresa — una serie di piani ci mostra Carmelo Bene che si getta dalla finestra di casa sua, mentre vengono pronunciate, dalla sua voce f.c., frasi sconnesse e apparentemente senza senso, come: « Non era la prima volta che si buttava dalla finestra »; oppure: « Stavolta li denuncio », sottolineate dalla percezione sonora dei suoi sforzi nel gettarsi e dei suoi lamenti una volta caduto a terra. Segue infine l'inquadratura di lui con il volto incerottato che brinda alla sua immagine davanti ad uno specchio, mentre, sulle note di un valzer che muore, pronuncia in tono confidenziale e allusivo, rivolto a se stesso: « Non sono d'accordo. Andiamocene via ».
Viene ripreso il motivo della finestra e del muro di casa sua sul quale tenta di arrampicarsi mentre pronuncia:

« Andavano in terrazza, ne rispondeva lui, ma non avevano comunque *il* diritto di fraintenderlo ». Oppure ripetendo: « Non è questo. Non è questo ».

La serie di sequenze si conclude con la sua adorazione da parte dei cafoni meridionali, disposti a cerchio sotto le finestre di casa sua, che gli rivolgono preghiere-cantilene in una lingua incomprensibile dai toni orientali; mentre lui sta a guardarli dall'alto di casa sua con atteggiamento comprensivo e compiacente.
Dopo queste lunghe scene, che esprimono il « carattere strano » di questo personaggio, la m.d.p. rinvia al motivo della cripta della cattedrale di Otranto con una panoramica sulle ossa dei martiri, mentre la voce f.c. narra con toni sommessi le condizioni della città al tempo dell'invasione turca:

« Bisogna pensare che Otranto aveva a quel tempo trentamila abitanti, era tanto allora. Lo sbarco dei turchi fu improvviso. La città fu letteralmente distrutta dopo un lungo assedio, in un mare di sangue. Si ebbero due specie di martiri, quelli caduti in difesa delle mura, martiri della patria, e quelli, in numero di ottocento, i superstiti che, posti di fronte all'alternativa di rinnegare il Cristo per Maometto rifiutarono e, condotti in un campo di grano — ecco perché figurano delle spighe tra le membrane e le ossa, vedete — furono giustiziati, decapitati o impalati, sono martiri della fede ».

Viene quindi ripetuto il motivo iniziale della *permanenza* delle membrane,

del fegato, degli occhi addirittura che *quel* martire ha conservato, mentre appaiono in dissolvenza, dietro le orbite vuote di un teschio, i suoi occhi ed il suo volto, e la voce f.c. continua:

« In questa cripta noi custodiamo soltanto le reliquie di trecentosessanta martiri, perché i corpi degli altri, Ferdinando d'Aragona se li portò a Napoli. Vedete ancora la carne, le dita. Questo qui ha conservato addirittura gli occhi! ».

La sequenza si chiude sulla figura di una giovane donna inginocchiata davanti a un altare e circondata da candele che ardono su bottiglie vuote, e alla quale il martire rivolge le parole: « Sei tornata!... Sei tornata!... », cui lei risponde con fermezza, senza commozione: « Che fai!... Piangi sempre... ». Poi sussurra: « Adesso voglio! ». È il primo amore che torna docile a lui divenuto famoso, eternato nella teca di cristallo di una cattedrale, disposta *ora*, e disponibile, al suo amore.
Ha inizio a questo punto la « confusione » dei tempi e dei significati. L'invasione di Otranto da parte dei turchi viene raccontata (verbalmente, f.c.) come l'invasione di una cittadina di mare da parte dei turisti, mentre la camera riprende la corsa di un contadino per la via centrale del paese, il quale muore o cade semplicemente, comprimendosi il fegato per la fatica della corsa, come il Maratoneta. La scena viene commentata da più piani del sonoro: la voce f.c. di Ruggero Ruggeri che recita il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo il Magnifico, le note di un valzer sempre più veloce che si conclude sulla caduta del contadino al termine della lunga corsa, e infine la voce di Carmelo Bene f.c. che presenta ironicamente la situazione:

« Cominciava un assedio, un altro. E il paese tutto bianco si industriava ad affrontarlo. Quest'assedio sarebbe durato di più. L'ufficio d'igiene aveva senz'altro comunicato che il paese non si sarebbe arreso finché l'ultima cantina non fosse stata rimbiancata e in ordine. Tutto daccapo e presto. E quand'anche tutto fosse stato diligentemente approntato, quell'assedio avrebbe comunque avuto termine una volta consumata la campagna insetticida che il comune aveva giurato. Il popolo era tutto stanco e prostrato; anche se impreparato ancora, avrebbe volentieri aperto le porte del paese, agli infedeli, sennonché, timorato degli enti pubblici, si rassegnava a proseguire i lavori comandati dall'azienda autonoma del turismo... ».

Lui propone alle autorità ufficiali, come diversivo dei (e dai) turchi-turisti, uno spettacolo d'avanguardia che, evidentemente, viene rifiutato [11]. Sulle

[11] L'allusione ad un eventuale allestimento di uno spettacolo d'avanguardia è contenuta chiaramente nel romanzo omonimo, a p. 52: « Cinque secoli fa, proprio lui stava tentando il Turismo a collaborare all'allestimento di una sacra rappresentazione da lui diretta, durante l'occupazione turca ». Il rifiuto oppostogli dagli Enti pubblici viene raccordato metaforicamente con la situazione dell'assedio, con la morte (« seppellimento ») dell'arte e con l'allusione ironica al Festival cinematografico di Venezia, come "luogo delle sperimentazioni": « Gli enti pubblici, a ragione distratti e impegnati a seppellire i morti — allora Otranto non era stata ancora espugnata — gli avevano fatto capire l'assurdità della manifestazione e l'impossibilità conseguente di stornare denaro da una cassa oramai destinata all'ufficialità luttuosa di quell'evento. *C'era poco da sperimentare. Bisognava seppellire il possibile. L'impossibile avrebbe potuto lui, se intendeva persistere, predicarlo a Venezia che tra l'altro non si risolveva a intervenire* ». Neanche l'ipotesi di un ultimo "gesto estetico" prima del crollo di tutti i valori di un'umanità condannata al silenzio e all'idiozia, e sostitutivo di quei valori con l'ultimo suggerimento dell'*assenza totale del valore*, era stata considerata positivamente: « Dal momento che la città era indifesa, reagire all'assedio turco,

note de *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi, Carmelo Bene conclude con sarcasmo che quelli dell'« On.le Ministero dello Spettacolo », ai quali ha indirizzato la sua domanda in carta legale, sono « tutti uguali. Tutti uguali! ». Quindi brucia la domanda, dopo aver orinato su un muro.
Il nucleo delle vicende autobiografiche, delle fantasie e delle loro personificazioni, viene trasportato ora all'ordine dello spazio interno: Carmelo Bene fa pulizia nel cortile di casa sua perché « proprio qui gli appariva Santa Margherita ».

1.4. *Santità e imbecillità*

Ha inizio, con le « apparizioni » di Santa Margherita (interpretata da Lydia Mancinelli), una delle sequenze centrali del film. Alle « cadute » del protagonista seguono le « apparizioni », e ambedue gli eventi vanno letti e interpretati come *condanna*.
Le « apparizioni » della « santa » costituiscono una delle strutture portanti della ricostruzione di questa biografia, « vera », « strana » o « fantastica » che sia (nella scelta della selezione degli eventi — e della lingua necessaria ad esprimerli — tra tutti gli eventi e i « fatti » fisici e mentali della biografia « reale », che subiscono, ovviamente, una drastica *riduzione*) che Carmelo Bene porta avanti come elemento fondamentale del film, a livello « materiale » e a livello formale-stilistico.
Il rapporto che il protagonista ha con questa donna-santa, con Santa Margherita, viene vissuto in maniera comunque problematica: sia che venga situato sul piano drammatico, dello scontro anche materiale, del conflitto irriducibile tra il protagonista, la santa e le sue apparizioni (rifiuto della santa perpetrato dal protagonista); sia che venga situato sul piano dell'indifferenza, o della complicità, o del « tradimento » della santa da parte di lui. D'altra parte bisogna tenere presente che la figura della « santa » sta ad indicare anche l'estremizzazione simbolica, il « paradosso espressivo », dell'« amore infermieristico », consolatorio, materno, esibito e costruito criticamente nella personificazione di una Santa amorevole che assiste il protagonista anche suo malgrado e oltre i suoi capricciosi rifiuti.

illudersi di organizzarla, era follia. Si doveva, secondo lui, prodigarsi a improvvisare nei singoli un qualche gusto estetico, non importava quale, recitando a una *platea di condannati*, con disimpegnato furore, *una qualunque parabola senza principi*, esaltante il dubbio e la vigliaccheria, se necessario, proponendo un ultimo rispetto di se stessi, *l'eccezione come sola possibilità collettiva, una preparazione spirituale alla resa, se non si voleva farne dei martiri* ». Infine neanche l'autoironia sul suo presunto "non valore" documentato da « tutto un album di recensioni negative », porta gli enti pubblici a rivedere la loro posizione. « Meditassero alla sua onestà. Concludessero: "Costui non ha taciuto i suoi insuccessi che d'altra parte noi, da tempo ormai compresi dalle cose urbane, ignoravamo. Quest'uomo ci ha esibito il suo deficit allo scopo di incoraggiare il nostro intervento. Il nostro ministero è impotente. Non è più questione di organizzare. Faremmo il gioco turco. Abbiamo letto il copione, senz'altro qualunquista, inconcludente, acritico, un testo che censureremo dopo, se vivremo, una volta scongiurato l'eccidio. Ma quest'oggi è un dovere propagandare l'incoscienza. Questo attore si vanta di non essere bravo. *Si professa cretino addirittura.* Si promette capace di ricondurre la Cristianità collettiva alla irresponsabilità personale. Che sarà di Otranto? Appunto. Chi difenderà le mura? Nessuno! Ve li immaginate i turchi a sfondare una porta aperta? Entreranno. *Non troveranno una fede da castigare.* Si ridurranno a vagabondare per le vie del centro, *turisti* alla ricerca di quanto avrebbero dovuto fare, perduti a sera *tra le inesattezze della loro storia*, finché, *scandalizzati dai prezzi*, se ne andranno, contravvenendo ai termini della *crociera. Una stagione estiva come un'altra*" ». Ma, nonostante tutto, i suoi tentativi si rivelano inutili e il copione viene rifiutato. I corsivi delle citazioni relative alle pp. 52-54, ed. cit., sono miei.

In questo senso è lecito supporre che le « apparizioni », le « presenze » della santa nel contesto della esibizione-presenza della vita del protagonista, hanno la stessa funzione castrante, di impedimento, di opposizione alla conquista della « maturità » e dell'autonomia stessa dell'espressione e del vivere, che hanno le volontarie « cadute » dalla *sua* finestra. « Cadute » e « apparizioni » che lo lasciano comunque e praticamente indenne, ma, in realtà, paralizzato da questa malattia, da questo vizio della dispersione di sé, reiterato nella rappresentazione privata a livello di immaginario sensibile, — dunque oggettivamente spiegato, accettato. Dispersione di sé che impedisce, in ultima analisi, l'aspirazione più volte denunciata dal protagonista nel corso dell'intero film, nel commento f.c. alla sua biografia oggettivata nelle immagini e nelle fantasticherie funzionanti come differimento dell'integrazione e della « realtà »: l'aspirazione a *diventare cretino*, ad « essere finalmente il più cretino ». Mentre, al contrario, tutta una serie di condizionamenti (storia, santa, apparizioni, mito, immaginazione morbosa, ossessione del « rappresentativo », rievocazione del passato e dell'educazione religiosa) vuole renderlo « eccezionale », dunque una monade irripetibile e staccata dal tutto; addirittura fino al punto di fargli correre il pericolo di divenire « santo » o martire della fede o comunque privilegiato in un rapporto esclusivo con dio, madonna e santi.
Invece, l'aspirazione contraria a conquistare l'*imbecillità*, tradotta in termini meno simbolici, meno estremizzati e non metaforici, sta ad indicare il desiderio di diventare un *uomo*, e un uomo qualsiasi, un uomo comune, fuori dai condizionamenti *esclusivi* di un passato che pesa come una condanna e una legge per il futuro. Fuori dalle mitologie, costruite *nell*'infanzia e fabbricate *dall*'infanzia, che hanno *determinato* la *sua* storia personale riducendo la sua umanità ad estranea incorporea irreale *santità*; fuori dal potere inibitorio delle proprie frustrazioni, degli appetiti repressi e tradotti in mistica dell'erotismo incensuale, in erotismo del niente e dell'invisibile, in pena dell'estraniazione nel miracolo, nella leggenda, nella proibizione come *lex prima*. Il rifiuto delle attenzioni di Santa Margherita sta proprio ad indicare il tentativo di smettere un vizio, quello del commercio con le cose « straordinarie » e meravigliose di una cultura inconsciamente e morbosamente barocca della fantasticheria, della mitomania, e il cui dato essenziale si presenta come esperienza religiosa soffocante, come condizionamento mistico, come caratterizzazione sacrale del morbo dell'immaginazione totalizzante. E caratterizzazione sacrale dai caratteri ben definiti: quelli delle forme « lussuose » del misticismo meridionale più morboso ed erotico, e insieme quelli del condizionamento operato dal moralismo osceno e paralizzante dei precetti religiosi radicati nella storia personale, nella carne e nell'intelletto del protagonista, nella coscienza della sua non-libertà avvertita come percezione materializzata di una malattia inguaribile che corrode e esclude dal mondo, dal *secolo* (come i monaci medioevali, santi e démoni, dotati di poteri misteriosi eppure radicalmente staccati dagli altri e dalla propria umanità stessa).
In tal senso si possono intendere e interpretare sia funzionalmente (sul piano del discorso che il film conduce), sia simbolicamente (sul piano di una decodificazione della problematica del personaggio presentata per « aggregazioni simboliche » di materiali e di forme, di eventi e di tempi) certi aspetti connotanti del protagonista che, ad una prima lettura « immanente », potrebbero apparire poco o troppo *chiari* (nel senso di una loro comunque riduzione o alla « difficoltà » espressiva delle tecniche simboliche dello « sperimentalismo », o alla ricchezza scontata delle formule e dei materiali di certo cinema « underground », dei quali solo parzialmente si deve tener conto nella loro circostanziata singolarità e presenza).
Le bende, le ferite, i colori sanguigni, le fughe, le cadute, gli stati di malessere continuo che appaiono connaturati al protagonista; la sua solitu-

dine vissuta in maniera terrificante mediante la reificazione dell'immaginazione più ardita. Una forma dell'immaginario rafforzata e *conservata* da una vita di allucinazioni, di fantasticherie, condensate in formule e proposizioni senza senso che rimandano a una veloce rassegna di esperienze immaginate o rammentate; eppure compresenti nel sogno e nella visione ad occhi aperti (di cui le frasi spezzate dànno soltanto un frammento e una porzione della fissazione disseminata nel tempo). I discorsi che si pongono fuori e al di là del livello comune del discorso continuo, logico, intenzionato ad effetti precisi e materialmente verificabili. Tutto ciò ha il suo corrispettivo nella presenza indiscreta e invadente, *irriducibile*, della santa e del sacro che soffocano la sua vita proponendosi come « commercio con l'eccezionale », l'irripetibile, l'*unicum*; come protezione soffocante che è *imprigionamento* e condizionamento che opera nella richiesta insistente di amore corrisposto che la santa gli rivolge continuamente (salvo a sostituire la preghiera con la minaccia o con il giudizio svalutativo del suo comportamento, della sua vita, del suo carattere e delle sue debolezze inguaribili, quando egli vuole staccarsi da lei e dal « cielo »).
Il tentativo di liberarsi dalla (e della) santa, e cioè di liberarsi dal *bisogno che egli ha della santa* (di questo aspetto concreto, storico-mitico che ha assunto la sua immaginazione fuorviante e deviante); lo sforzo di evadere dalla necessità del sacro, del mitico, non riesce neanche con i piccoli trucchi dissacranti che egli appronta con se stesso: quando *si rappresenta* (proiettandone l'immagine oggettivamente in uno spazio, in un tempo e tra gli oggetti reali) la santa volgarmente incoronata di una aureola posticcia di metallo, a letto, mentre fuma sfogliando una rivista femminile.
Apparentemente, e all'inizio della sequenza sulle « apparizioni », è proprio il suo contatto con la santa ad essere difficile, non piano, irto di difficoltà, problematico al punto da divenire quasi impossibile. Egli riesce a fatica a fare pulizia nel cortile di casa sua: stravolto, stanco per gli « accadimenti » precedenti, passa lo straccio su un pavimento che si decompone sotto l'azione dell'acqua, in quanto è fatto di terra battuta senza cemento. Sedie, tavoli e altri oggetti cadono alla rinfusa, nonostante lui faccia ogni sforzo perché tutto « tenga », mentre la voce di Arnoldo Foà, f.c., recita Garcia Lorca. Niente è al suo posto: solo alla fine, stanco di un lavoro impossibile che disperde le sue energie, si accorge che la santa è già a letto, fumando, e sfogliando una rivista femminile. La voce f.c. di Lydia Mancinelli descrive l'« apparizione »:

« Proprio qui gli appariva Santa Margherita. Il terrore di lui lo guadagnava a terrazze, quando l'*immagine* della Santa, dolcissima, girava per la stanza, come trainata su cuscinetti a sfera, strapazzata dalla fede dei devoti, tutti miracolati, e gli ripeteva come un disco incantato *in una articolazione* celeste di perfidia: « Ti perdono, ti perdono! ».
Allora qui cominciava lo scandalo. Lui prendeva tutto il denaro che era in casa e lo buttava dalla finestra. E la banda suonava « Amado mio! ». Suonava per lui *cui non restava ormai che il tentativo dell'indecenza*. Si svestiva e, completamente nudo, dava in escandescenze, in versacci.
A questo punto, la Santa non era più in piedi, era a letto, tra le lenzuola, coperta fino al collo e fumava sfogliando una rivista femminile » [12].

Ma, prima del rapporto con la santa (che si svolge all'interno di casa sua), viene montata una serie di inquadrature molto significative, poiché riconsegnano, per così dire, il rapporto tra lui e la santa al contesto più

●

[12] I corsivi sono miei, e si riferiscono, nel sottolineare particolari caratteri del rapporto protagonista-santa, al discorso fatto più avanti sul « sacro » e sull'« eccezionale » come persecuzione del protagonista.

ampio e più generale dell'*immaginazione sulla storia*, sul palazzo moresco, sui turchi, sui martiri, sulle sue stesse ferite come conseguenze di questo immaginario: contesto dove soltanto può essere realizzato questo rapporto ambiguo con il sacro e con il mito.
Una inquadratura dalla durata brevissima ci mostra Carmelo Bene che, bendato per le ferite, sale le scale di casa sua appoggiandosi a due grucce, mentre esplode ancora una volta la musica dei *Quadri di una esposizione*. Segue una serie di primi piani molto rapidi del suo viso — completamente coperto dalle bende tranne due fessure per gli occhi che gli conferiscono un carattere di maschera tragica, irreale — mentre, dalla sommità della terrazza di casa sua si guarda intorno, sempre sorretto dalle grucce. I controcampi del palazzo moresco completamente imbandierato, a festa, sono intervallati da piani del mare verdissimo in cuiil palazzo si riflette con l'immagine delle sue bandiere al vento; e da piani di barche e di vele sul mare riprese dall'alto e della luna riflessa nell'acqua; mentre la voce f.c. commenta le scene e il suo volgere la testa bendata in modo apprensivo:

« Se intendevano rifare quanto avevano già fatto a Otranto cinquecento anni fa, si sbagliavano di grosso. Meglio, forse più utile, senz'altro più doveroso, sarebbe stato parlamentare dall'altro balcone, quello sul mare, con l'ambasciatore turco. Piuttosto che assoggettarsi a tutto quel fastidio, era meglio fingere di aver paura. Fortuna, anzi, che si era alzato presto. Anzi era inutile parlamentare, tanto lui il turco non lo parlava. E quand'anche? Perché addivenire a un compromesso? Se era vero anche di un quinto il danno arrecato allora, perché accomodare oggi una situazione che aveva in mano? ».

E poi, sconsolatamente, la conclusione: « Ci risiamo!... Ci risiamo! ».
Quindi la rapida sequenza di una strada in cui lui raccoglie dei soldi e poi un « Prendi puttana, è finita! » sibilato a denti stretti alla santa nel tentativo di liberarsi di questo amore, concentrazione di tutte le castrazioni. Finché si torna al motivo preannunciato delle apparizioni e del suo rapporto con la santa.
Mentre si diffondono le note di *Vorrei baciare i tuoi capelli neri*, la stanza viene dapprima inquadrata — con effetto flou — piena di fumo e dal basso; un controcampo ci rivela che quello è il punto di vista di lui che guarda da sotto il letto, dove è finito per nascondersi a lei. Sulla destra appare la santa. Primo piano della santa e controcampo di lui. Primissimo piano e dal basso a sinistra, e poi quasi il dettaglio del viso, di Santa Margherita, con rilievo della bocca, del naso, degli occhi fissi, e con effetti di controluce verde-rosa sfumati sul volto. Lui è a letto. La santa viene inquadrata dai cerchi di ferro della spalliera del letto; poi controcampo di lui dall'esterno del letto; sta piangendo.
Durante questa lunga sequenza (qui sommariamente riportata) la santa non fa che ripetere, con una fissità impressionante (e mentre la romanza viene cantata più volte e ininterrottamente) le parole « Ti perdono! ». Segue una lunga serie di piani ravvicinati di lui e della santa che lottano: lei per abbracciarlo e baciarlo, lui per rifiutarsi, piangendo e facendo innumerevoli smorfie; finché lei lo bacia a forza. I piani sono sempre più ravvicinati e la m.d.p. li segue nei dettagli, mentre lui scaglia degli oggetti, sputa sul viso della santa...
Alla fine della lotta, l'inquadratura della santa a letto. Un movimento di macchina dalla santa a lui di spalle mentre si asciuga la fronte con l'avambraccio fa da cesura tra l'episodio della lotta e l'episodio seguente in cui Carmelo Bene recita il famoso monologo dei « cretini che vedono la madonna ».

1.5. *Religione ed esistenza*

La sequenza in cui Carmelo Bene recita questo monologo è di una straordinaria importanza, sia dal punto di vista strettamente filmico delle inquadrature, delle immagini, dei movimenti di macchina, del montaggio, etc., sia dal punto di vista del parlato, del monologo in questione. Nel quale si condensa, possiamo dire, e si denuncia apertamente, l'aspetto « saggistico » dell'opera; mentre, nel contempo, si rivela come una formidabile chiave di interpretazione di molti altri aspetti « oscuri » delle vicende della biografia o autobiografia del protagonista e di Carmelo Bene stesso autore-attore.
Pertanto questa sequenza va analizzata puntualmente sia sul piano filmico che sul piano più ampio del senso (letterale, metaforico, culturale) che assume il discorso pronunciato f.c. da Carmelo Bene.
La sequenza si apre con il suo volto inquadrato in un cerchio rosso (che suggerisce l'immagine di un oblò), mentre dall'alto piove una luce verde-azzurra. Il cerchio-oblò [13] si apre, letteralmente, sul viso bianco di cerone calcinante; quindi dissolvenza di chiusura e di apertura; poi lui cade lentamente all'indietro. La m.d.p. lo segue, nel buio della stanza, mentre si muove completamente avvolto in bende candide che restituiscono una luce glaciale alla penombra densa dell'interno. Si trascina incessantemente da un angolo all'altro della stanza, camminando carponi, sotto i mobili, rialzandosi per addossarsi alle pareti, disfatto, e ricadendo all'indietro o in avanti. Le cadute vengono riprese da diversi punti di vista, da differenti angolazioni, con piani ravvicinati o dettagli vari dei gesti e delle bende; in un'atmosfera ovattata del buio interrotto soltanto dal candore di quelle bende o da questo corpo fasciato che cade e che *vola* in un movimento continuo che i molteplici piani di ripresa restituiscono allo spettatore con la tecnica di montaggio già sperimentata della « incollatura » degli « spezzoni di gesti » in luoghi e tempi differenti; mentre dappertutto si diffonde una luce bianco-azzurra dalle sfumature verdi che si armonizza ritmicamente con il parlato e i cori gregoriani che fanno da sottofondo sonoro. Non si tratta di equivalenza tra parlato e « girato », bensì di complementarità su piani metaforici e metonimici, di interne corrispondenze tra tenuità di immagini evanescenti e discorso filosofico sulla religione, sull'esistenza, sui rapporti con gli altri.
Dopo una ennesima caduta lui si rialza e la m.d.p. lo inquadra frontalmente, senza lasciargli via di scampo, contro il muro di casa, mentre appare « una luna » sulla sinistra e sull'« oblò ». Viene poi inquadrata, con un mascherino circolare, la figura della santa sul letto che si delinea come una massa d'ombra scura, o addirittura una macchia nera, sul bianco del lenzuolo che poi scivola via lentamente. Le bende di lui sono diventate dei ceppi che lo imprigionano. Verso la fine della sequenza appaiono piani di colore rosso. La fine della sequenza è data dall'inquadratura del volto di C.B. nell'« oblò », come l'inizio.
I cinque minuti e quarantacinque secondi della sequenza corrispondono al tempo necessario per la recitazione del monologo, che qui si riporta integralmente:

« Ci sono cretini che hanno visto la Madonna e ci sono cretini che non hanno visto la Madonna.
Io sono un cretino che la Madonna non l'ha vista mai.
Tutto consiste in questo, vedere la Madonna o non vederla.

[13] L'effetto viene ottenuto, ponendo davanti all'obbiettivo della m.d.p. un *ostensorio* che poi viene aperto, mentre la camera « entra » con uno zoom lentissimo, impercettibile.

San Giuseppe da Copertino, guardiano di porci, si faceva le ali frequentando la propria maldestrezza e le notti, in preghiera, si guadagnava gli altari della Vergine, a bocca aperta, volando.
I cretini che vedono la Madonna hanno ali improvvise, sanno anche volare e riposare a terra come una piuma. I cretini che la Madonna non la vedono, non hanno le ali, negati al volo eppure volano lo stesso, e invece di *posare ricadono* come se un tale, avendo i piombi alle caviglie e volendo disfarsene, decide di tagliarsi i piedi e si trascina verso la salvezza, tra lo scherno dei guardiani, fidenti a ragione nell'emorragia imminente che lo fermerà.
Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono, quelli che volano sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa. Un siffatto miracolo li annienta: più che vedere la Madonna, *sono loro la Madonna che vedono.* È l'estasi questa paradossale *identità demenziale* che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto. *Tutto quanto è diverso, è Dio.*
Se vuoi stringere sei tu l'amplesso, quando baci, la bocca sei tu.
Divina è l'illusione. Questo è un santo. Così è di tutti i santi, fondamentalmente impreparati, anzi negati. Gli altari muovono verso di loro, macchinati dall'ebetismo della loro psicosi o da forze telluriche equilibranti — ma questo è escluso —. È così che un santo perde se stesso, tramite l'idiozia *incontrollata. Un altare comincia dove finisce la misura.* Essere santi è perdere il controllo, rinunciare al peso, e il peso è organizzare *la propria dimensione.* Dov'è passata una strega passerà una fata.
Se a frate Asino avessero regalato una mela metà verde e metà rossa, per metà avvelenata, lui che aveva le mani di burro, l'avrebbe perduta di mano. Lui non poteva perdersi o salvarsi, perché senza intenzione, inetto. *Chi non ha mai pensato alla morte è forse immortale.* È così che si vede la Madonna.
Ma i cretini che vedono la Madonna, non la vedono, come due occhi che fissano due occhi attraverso un muro: miracolo è la trasparenza. Sacramento è questa demenza, perché una fede accecante li ha sbarrati, questi occhi, ha mutato gli strati — erano di pietra gli strati — li ha mutati in veli. *E gli occhi hanno visto la vista.* Uno sguardo.
O l'uomo è così cieco, oppure Dio è oggettivo.
I cretini che vedono, *vedono in una visione se stessi, con le varianti che la fede apporta*: se vermi, si rivedono farfalle, se pozzanghere nuvole, se mare cielo. E dinanzi a questo alter ego si inginocchiano come davanti a Dio.
Si confessano a un secondo peccato. Divino è tutto quanto hanno inconsciamente imparato di sé. Hanno visto la Madonna. Santi.
I cretini che non hanno visto la Madonna, hanno orrore di sé, cercano altrove, nel prossimo, nelle donne — in convenevoli del quotidiano fatti preghiere — *e questo porta a miriadi di altari. Passionisti della comunicativa, non portano Dio agli altri per ricavare se stessi, ma se stessi agli altri per ricavare Dio.* L'umiltà è conditio prima.
I nostri contemporanei sono stupidi, ma prostrarsi ai piedi dei più stupidi di essi significa pregare. Si prega così oggi. Come sempre. Frequentare i più dotati non vuol dire accostarsi all'assoluto comunque. Essere più gentile dei gentili. *Essere finalmente il più cretino.*
Religione è una parola antica.
Al momento chiamiamola educazione. » [14]

In questo monologo-saggio il motivo dell'« esser cretino » o del « diventare cretino », che ho sopra anticipato, viene svolto in due direzioni, che si

[14] I corsivi sono miei.

intrecciano con il discorso sulla fede e sulla conoscenza, sulla religione e sull'esistenza, sul misticismo sacrale e sulla sua interpretabilità psicologico-filosofica.

La condizione immodificabile dell'esistenza, dell'*esistere*, viene vista come alternativa irriducibile, monistica, senza possibilità di mediazione e di recupero nei confronti dell'essenza, dell'*essere*: come *esclusione dall'essere*, identificato con il sacro e con il divino. Per di più tale condizione dell'esistere, è vissuta e presentata come condanna — e senza possibilità di appello (almeno al di fuori di fantasie e immaginazioni fuorvianti e gratificanti) — all'identità con se stessa, e come impossibilità di espansione in campi diversi e trascendenti. Condizione dell'esistere e dell'umano, rappresentata nel suo carattere fondamentale, indicato metaforicamente, dell'« essere cretino ».

Eppure, all'interno di questa condizione di *imbecillità* (impotenza e illusione insieme) si dànno almeno due possibilità: quella dell'accettazione *in toto* della propria realtà dell'« essere cretino », senza illusioni e senza rapporti gratificanti, e quella della risoluzione trascendentale di questa condizione dell'umano in « paradossale identità demenziale » del « cretino » che si illude nella santificazione, nell'incorporeo del divino, nell'eterno dell'estasi mistica. Cretini che vedono la Madonna e cretini che non la vedono. Appunto. Cretini che trascendono la propria realtà nell'illusione dell'identità tra il *sé* trasceso e il sacro; e cretini che non trascendono la propria umanità, restando legati alla propria limitata, mediata, identità, e senza commercio col sacro. E la differenza è tra livelli diversi di incoscienza e tra incoscienza e coscienza, dato che « i cretini che vedono la Madonna hanno ali improvvise, sanno anche volare e riposare a terra come una piuma »; sanno perdere cioè la loro corporeità, o almeno riescono a non viverla come peso e come condanna: condanna del vivere a livello di consapevolezza.

Invece, « i cretini che la Madonna non la vedono, non hanno le ali, negati al volo *eppure volano lo stesso*, e invece di posare *ricadono* » stremati e dissanguati dal loro impossibile volo, impossibile per loro, così come è impossibile « trascinarsi verso la salvezza ».

Ma quelli che vivono di trascendenza sono incoscienti ad altro e ben diverso livello: non si accorgono neanche dell'irrealtà cui li conduce il loro errore. Abbandonano inconsapevoli la loro condizione e, senza sapere, approdano non già all'*altra* condizione, quella dell'*essere* contro quella dell'*esistere*, bensì approdano alla *assenza delle condizioni*, per identificarsi completamente con questa *assenza*, con questo nulla non-saputo (« Ma quelli che vedono *non vedono quello che vedono*, quelli che volano *sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa*. Un siffatto miracolo *li annienta*: più che vedere la Madonna, sono loro la Madonna che vedono »).

E questa condizione di *nullità inconsapevole* è raggiunta nella « paradossale identità demenziale » dell'estasi « che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, *dentro* un altro oggetto ». La condizione necessaria per abbandonare *una* delle condizioni (in questo caso, quella dell'esistere) è perdersi; perdere (cioè *gettare via*) la propria soggettività, l'identità stessa del proprio sé, nell'illusione di una raggiunta oggettività (solo presunta e illusoria) che dovrebbe costituire la possibilità stessa della identificazione con *l'altro da sé*. Ma « tutto quanto è diverso, è Dio », e non si può uscire, realmente, dalla propria singolarità e soggettività: « *se vuoi* stringere *sei tu* l'amplesso, *quando* baci, la bocca *sei tu* ».

Tuttavia « divina è l'*illusione* ». Perdere la propria condizione dell'esistere, dell'« essere cretino », significa anche pervenire non ad un qualsiasi livello d'idiozia, ma all'« idiozia *incontrollata* ». L'ebetismo della psicosi muove

illusoriamente un altare verso il « santo », verso il suo *essere idiota in maniera incontrollata*: muove la *non-misura* (« un altare comincia dove finisce la misura ») verso la *misura*, cancellando quest'ultima, distruggendo il controllo, il *peso* della propria finità, la condizione della « propria dimensione ».
« Chi non ha mai pensato alla morte è forse immortale. È così che si vede la Madonna ». Ma tutto questo viene realizzato *senza l'intenzione* di salvarsi o di perdersi, solo per inettitudine, incapacità e incoscienza di *sapersi*, di conoscere *la* (e *volere nella*) propria dimensione. Il « miracolo » che si ottiene è così la *trasparenza*, e il suo « sacramento » è la *demenza*; e ciò mediante una « fede accecante » che ha « sbarrato » gli occhi e la coscienza, tramutando i sensi, l'umanità stessa, in veli, in realtà evanescenti, irreali. « E gli occhi hanno visto la vista ». Ma « o l'uomo è cieco, oppure Dio è oggettivo »: e tutto scompare di fronte all'incalzare critico di questa problematica conclusione provvisoria.
Nell'illusione di raggiungere l'*Altro*, invece, « i cretini che vedono, vedono in una visione se stessi, con le varianti che la fede apporta ». Negano la propria condizione sublimandola in una negazione *totale*, nell'illusione mistificante dell'innalzamento qualitativo, teologico, dato dall'estasi: « se vermi, si vedono farfalle, se pozzanghere nuvole, se mare cielo. E dinanzi a questo alter ego si inginocchiano come davanti a Dio ». La loro realtà è precisamente questo: un *alter ego* che « nominano », reificandolo metafisicamente, Dio. Ciò che apprendono da sé, cancellandolo insieme nell'altro, è divino.
La condizione dei « cretini che *non* hanno visto la Madonna » è l'*orrore*: essi « hanno orrore di sé, cercano altrove, nel prossimo, nelle donne — in convenevoli del quotidiano fatti preghiere — e questo porta a miriadi di altari. Passionisti della comunicativa, non portano Dio agli altri per ricavare se stessi, ma se stessi agli altri per ricavare Dio » [15]. Anche essi si macchiano dell'orribile peccato (orribile *tra gli uomini*) del *trasferimento*, dell'illusione del *differimento* del proprio sé in qualcosa d'altro che viene *comunque* e in qualche modo santificato: cioè vanificato, reso illusorio, altra variante del nulla di rapporti falsi e irreali.
Invece « l'umiltà è conditio prima ».
E non è sufficiente essere soltanto « stupidi » come « i nostri contemporanei »; occorre andare oltre la loro « semplice » stupidità anodina per approdare alla verità della propria condizione; che è di identità con l'esistere singolo come « essere cretino ». Occorre travolgere la stupidità prostrandosi « ai piedi dei più stupidi », e pregare: per andare oltre.
« Essere finalmente il più cretino ». Educarsi ad essere tale per riconoscersi nella propria condizione impossibile di illusioni. Sostituire infine alla « religione » l'« educazione ».
L'aspirazione continuamente ripetuta: « diventare un cretino, il più cretino » vuol dire dunque perdersi, cioè non ricordare, non rinvenire un'identità nell'autobiografia, non trovare dei significati nel passato; distruggere memoria, passato, oggetti, aspirazioni, desideri che non sono propri, terreni. Metaforicamente, questa sfera della ricerca, questo movimento dell'uscire dal sé per approdare all'orrore del misticismo e per rientrare, di lì, nella verità della pienezza del sé come singolo e come uomo, è rappresentato dai movimenti ininterrotti del protagonista di *N.S.* nelle sequenze sopra descritte a livello filmico e che si svolgono per tutta la durata del monologo.

[15] Il nucleo esistenzialistico di questo monologo è trasparente. Utile, comunque, mi sembra questa citazione dal *Diario* di S. Kierkegaard: « (...) tuttavia si deve ricordare questa cosa conosciuta, che non è il rapporto del Singolo alla comunità che determina il suo rapporto a Dio, ma è il suo rapporto a Dio che determina il suo rapporto alla comunità ».

1.6 *Esteriorità e interiorità*

La soluzione di questo momento « intimo » del film viene sottolineata da una sequenza intermedia girata in esterni: Carmelo Bene si fa una iniezione sulla pubblica piazza del paese, inquadrato *dai vetri di un interno* (probabilmente l'interno di un bar), tra l'indifferenza dei presenti, mentre f.c. si accavallano varie « battute »: da brani del *Vero della Rovere*, a brani del Manzoni, a battute del bollettino della vittoria del '18, e altre proposizioni critico-teoriche sul cinema, la letteratura, il teatro.
Segue quindi un altro episodio della « storia intima » del protagonista. Il motivo del « cretino » viene insistentemente ripreso in *N.S.*, stando a rappresentare la « meta » ultima che il protagonista si è prefisso a compimento della sua biografia. Ora, questo motivo torna in una sequenza molto indicativa, sia a livello di immagini che a livello di parlato.
La m.d.p. inquadra lui che dorme sul letto; segue una panoramica della stanza e poi la cinepresa torna su lui dal retro; quindi la camera lo inquadra di lato, mentre si rovescia sul letto, agitato. Avanzano, da un fondo oscuro, una Fiat 124 e contadini e bambini a piedi, alcuni conducendo biciclette a mano. La 124 si ferma accanto al letto, con i fari accesi; dormendo, egli adagia un cuscino sul cofano dell'auto, vi si appoggia, finché cade dal letto, mentre la sua voce f.c. enuncia un altro tema fondamentale, accompagnata dal commento sonoro del secondo concerto per pf. e orch. di S. Rachmaninov:

« Dormiva. Quando era stanco dormiva a bocca aperta. *Come un cretino.* Sarebbe stato felice di saperlo. Le notti le avrebbe trascorse a mirarsi dormire. Vivere è in fondo *assistere a una disgrazia* o a una festa, ma solamente assistere, coinvolti fino a un certo punto, testimoni al massimo e non più. Basta togliere l'aria, non contare più sui muscoli, non camminare perché si hanno le gambe. Volare. Assistere.
Assistere con tutta l'anima. Appassionarsi *come a un caso altrui. Vergognarsi* dei propri problemi. Indulgere. Essere buoni con se stessi. Dov'è un carcere, liberare una farfalla. Ucciderne una invece di andarsene. Volare. Dormire. Volare addormentati, *per amare senza essere amati, o anche riamati.* Decidere soprattutto quando non dipende da noi, e se dipende da noi ubbidire » [16].

La riflessione sul dormire e sul vivere, tragica nella sua pacatezza e nella sua lucidità, avviene a margine di una indagine su se stesso, sulla sua singolarità e sulla sua solitudine, che prelude all'indagine sui suoi rapporti con gli altri, con il « mondo ». Mancanza della pienezza del vivere che viene ridotto a « testimonianza », ad un qualche rapporto, tutto sommato, con il mondo e con la vita stessa, ridotta però all'esteriorità dell'« assistere, coinvolti fino a un certo punto ». Ma occorre uscire dal vuoto della solitudine, dal rapporto esclusivo con il proprio io che, estremizzato, diventa irreale, illusorio. Occorre dunque « appassionarsi con tutta l'anima », « vergognarsi dei propri problemi », della propria individualità vissuta come vizio e innalzata su un altare posticcio: quello della falsa rappresentazione di tutto il mondo nel proprio io isolato dal resto. Occorre amare comunque « senza essere amati, o anche riamati ». Dormire, volare, amare, ubbidire, o, infine, anche *tradire*: tutto questo piuttosto che vivere per « assistere a una disgrazia o a una festa ». Dove il dramma è nell'« assistere », nell'essere estranei, separati da tutto, isolati nel proprio io mostruosamente sterile, irrimediabilmente ammalato e di un male incurabile.
Il rapporto embrionale, nascente, col « mondo » viene materializzato simbo-

[16] I corsivi sono miei.

licamente nell'*intrusione* discreta, silenziosa, dell'« esterno » — rappresentato da ombre silenziose di contadini — nell'« interno » della sua stanza e della sua vita « strana », separata; nello stesso tempo viene contrassegnato a livello di presa di coscienza dalla sua voce f.c. che riflette sul vivere e sul dormire e sulle « lettere che non spediva ».
All'« intrusione del mondo » nella sua stanza fa da contrappeso un suo pur « minimo » rapporto col mondo:

« C'erano lettere che non spediva. Parole in preghiera che l'ingratitudine di un rimedio finale avrebbe annientato. Doveva esserci in quegli inediti una necessità così facile a esaudirsi, e perciò trascurabile, contraccambiata mai, nemmeno nell'amore del suo amore, che l'aveva riaperto a due pensieri o vuoi richiuso in una sola forza dicendo: "vengo senza questa mia, o con questa mia resto qui" ».

Dunque lui mantiene un rapporto qualsiasi col mondo, o almeno con le sue *idee* sul mondo e sui suoi ipotetici, immaginari, rapporti col mondo. Rapporto certamente mediato e « lontano » dalla « realtà »: mediato dalla *trascrizione di un rapporto* vero in rapporto pensato, immaginato, scritto: irreale al limite dell'immaginazione di un rapporto epistolare con qualcuno.
Questo motivo, immediatamente congiunto con il motivo precedente del dormire, viene introdotto da un primissimo piano di alcune rose sfocate dietro le quali si intravvedono alcune lettere. Segue l'inquadratura di una sola lettera (in primissimo piano) appoggiata a un candelabro. Quando si interrompe la musica di Rachmaninov (che è continuata ininterrottamente) lui soffia sulla candela. Poi chiude le lettere in un cassetto e getta via la chiave. Si aggrappa al cassetto e poi lo inchioda. Inquadratura breve di un groviglio di filo spinato all'interno della stanza. Panoramica sui muri; campi e controcampi di lui e dei mattoni con foglie sullo sfondo che appaiono come disegnate su di un arazzo, mentre, sulla destra, si intravvede per un momento la terza donna del film, la serva: giovane, grassoccia, infantile, appoggiata sui gomiti, che sembra parlare con qualcuno.
Decide infine che « doveva rileggere quelle lettere ». Riempie le due valigie ed esce. Attraversa il paese in festa. Le riprese vengono ora effettuate con filtro ad effetto sgranato. Per strada si sente male e viene trasportato in un bar dove gli fanno bere qualcosa. Scende la sera su lui che attraversa i campi con le valigie in mano, mentre esplodono nel cielo i fuochi d'artificio. Dal cielo Santa Margherita lo chiama, mentre mangia una mela, gettandogli poi addosso le bucce o sassi che lo feriscono sul volto, inquadrato in primissimo piano e sporco di sangue e di liquido verde, ridotto a una maschera.
Si ritrova infine in una casa diroccata con un bambino spaventato in braccio, la faccia di lui sconvolta, gli occhi fissi, mentre tutto trema per le esplosioni dei fuochi d'artificio, i cui fischi incessanti e il cui crescendo suggeriscono sempre più l'idea che si tratti di una guerra.
Questa fuga appare come una fuga da se stesso, da casa sua, dai luoghi che lo condizionano con le allucinazioni e le « apparizioni », da una vita ridotta alla pura immaginazione. Per rileggere quelle lettere ha bisogno di fuggire, di derubare se stesso di questo suo segreto per renderlo pubblico: con tutti i rischi che occorre affrontare per questo, esemplificati dal terrore dei fuochi d'artificio e dall'ostilità della santa. Finché rientra precipitosamente in casa dove, dietro le veneziane, trova l'Editore.
L'episodio dell'Editore illustra metaforicamente *anche* un inevitabile rapporto di prostituzione tra l'autore e il produttore materiale dell'opera. L'Editore appare disposto a pubblicargli « quelle lettere », perché riconosce il suo talento, anche se lo avverte che, si sa, « il romanzo epistolare è finito ». Ma questo sarà un rapporto esclusivo tra loro due: l'autore è

vivo, mentre l'Editore lo credeva *morto*, il che impedirà che l'opera abbia successo. Tuttavia non importa: « Non li faremo mai più i soldi. Ma le spese... bisogna... rifarle ». Contro ogni regola, l'Editore gli anticipa del denaro, anche se si tratta di un esordiente: « Pazienza. Ci consoliamo... con la qualità. ». Lui scrive « a nessuno » e dunque il rapporto più « puro » sarà quello *esclusivo* tra lui e l'Editore: « Sarebbe bello affrancarsi dalla schiavitù del mercato. Tirarne quattro copie numerate. Voi le scrivereste per nessuno e io le pubblicherei tutte per me ». Tuttavia l'Editore non può riempirsi la casa delle sue lettere: « Dobbiamo vendere. Dobbiamo vendere! Se no mi metto a scrivere anch'io, e allora tra noi due sarebbe finita. Voi ... non volete che fi...ni...sca... Vero? Nel vostro genio io credo. Dovete scrivere! Dovete scrivermi più spesso! Scrivetemi! Resterà tutto tra noi due. Vi prometto... Tutto il passivo... Non è vero che mi scrivere-te?... ».
L'episodio del rapporto con l'Editore, grassoccio, sudatissimo, in tenuta tropicale, si svolge prima durante una passeggiata in barca; quindi, all'interno della casa, l'Editore gli chiede di concedergli un ballo. La m.d.p. li segue in piani molto ravvicinati durante il valzer, mentre l'Editore tenta di baciarlo, finché lo bacia sulla bocca. La sequenza, sottolineata da rumori di lavandini e di scarichi, si conclude con le parole dell'Editore, ripetute più volte: « Il tempo com'è volato! », mentre la camera inquadra lui, attonito, che agita la mano in segno di saluto. Chiude la sequenza l'inquadratura dell'Editore completamente nudo nell'acqua, in cui si immerge a capofitto dopo aver salutato.
Durante l'intera sequenza lui appare sconvolto, smarrito, o finge di essere tale. Ripete meccanicamente, attonito: « Perché avete ritinto i muri? ». Oppure: « Che ne avete fatto dell'altra palma? », stentando a riconoscere i luoghi dove ha finora vissuto e dove fino a questo momento si sono svolti gli eventi. È come se fosse un altro, dopo la decisione di « rileggere le lettere », di uscire dal chiuso del *suo* mondo per approdare anche al mondo degli altri, e dunque sembra non riconoscere gli oggetti emblematici della sua condizione precedente, abbandonata per un cambiamento problematico, che lo porterà a rivedere anche i rapporti con la santa.

1.7. *Malattia e amore*

Da questo momento in poi i rapporti con la santa si fanno sempre più complessi. Lui ne rifiuta la compagnia, mentre, a letto, malato o ferito, scosso da violenti attacchi di tosse che gli mozzano il respiro e le parole, è assistito da lei che gli si avvicina amorevolmente da dietro i fili spinati presenti nella sua stanza.
La santa si offre amorevolmente di cambiargli le bende, ma lui rifiuta. Gli propone di passare la sera con lei, di fare un po' di musica, e finanche di portarlo a « vedere il mare ». Le note dell'« Intermezzo » dal terzo atto della *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini esplodono sulle parole con cui la santa manifesta il dolore e il risentimento di vedersi respinta ancora una volta da lui. E respinta, come già era avvenuto durante la prima « apparizione », non come donna qualsiasi, come donna mortale, ma proprio come santa-fata, donna non-mortale, che ha superato la barriera del tempo cristallizzato nella morte per assumere un'esistenza oltre la morte; per assumere una temporalità ed una esistenza infinite e senza differenze, una esistenza fatta di ripetizioni extra-temporali materializzate nelle apparizioni. Ed è proprio questo che lui rifiuta: l'essere di lei oltre il tempo dei mortali e oltre la loro carne, le loro angosce, i loro miti controllati e determinati dalla convenzione e dalla tradizione. Rifiuto di una donna non mortale, incarnazione di un amore non mortale, dell'« eccezionale » che lui vive come colpa, come angoscia e come impotenza, come impossibi-

lità della maturità e della « normalità ». Di qui il rifiuto e la dissacrazione, la malattia e le cadute, le ferite e la morte; quest'ultima vista come *ultima ratio* del rifiuto della separazione dalla normalità dell'essere come gli altri, di perdersi, di « essere finalmente il più cretino ».
Ovviamente la santa non comprende. *Non può* comprendere il rifiuto da parte di lui della santità stessa di lei, e i suoi tentativi per impedirsi di « diventare santo », staccato dagli altri, irrimediabilmente solo, impotente, irreale. Neanche l'amore della santa-infermiera può guarirlo, recuperarlo alla gioia del sacro e dell'eccezionale, che significano soltanto diversità e *separatezza*, cancellazione dell'umano e della carne, malattia e schizofrenia. Per questo le parole di lei sono le parole della disperazione, di chi si vede escluso proprio per il suo essere in una certa condizione (la santità) di impotenza e nullità:

« Se tu credi che una donna mortale possa amarti così.
Per te, per te ho lasciato un paradiso! ».

Ma lui consuma il rifiuto e il tradimento fino in fondo. Le chiede di portargli la fotografia dell'« altra » donna (forse addirittura quella di lei, prima che la facessero santa — come si può arguire più avanti, durante il colloquio tra lui e la santa in barca — oppure quella di un primo amore perduto). Comunque non viene chiarito subito di quale fotografia si tratti, dato che lui rifiuta quelle che la santa gli porge:
« Non è quella... quella con le rose. Nemmeno quella... quella col leone allo zoo... Quella... sì ». La santa gli ha mostrato la fotografia della donna che era inginocchiata dinanzi a lui-martire nella cripta della cattedrale di Otranto, e a cui lui aveva detto: « Sei tornata! ».
Viene qui inserito un intermezzo, una sorta di « inserto » emblematico, in cui appare, nelle vesti della madonna, la donna della fotografia. Si tratta di una specie di sogno o di visione, una « illuminazione », di difficile interpretazione, suscettibile di più « letture », e, probabilmente, fortemente proiettive e arbitrarie.
Lui entra in una grotta, vestito da frate, mentre un volo di pipistrelli caratterizza l'ambiente (tutta la scena è, a livello formale, una esplicita citazione da *La Vergine delle Rocce* di Leonardo). Una donna giovane con un bambino molto piccolo in grembo, sta seduta, in alto, immobile. Ai suoi piedi c'è il Cristo morto. Lui bacia le vesti della madonna. Le toglie il bambino dalle mani e lo alza in primo piano verso la m.d.p., quindi lo tende di nuovo alla madonna. Il bambino si mette a piangere, visibilmente spaventato. La m.d.p. si muove fino al primissimo piano di lui, filmando poi i dettagli del naso e degli occhi, mentre la madonna gli dice: « Lo vedi, è morto per colpa tua! Di tutto il tempo che m'hai rubato per dedicarti uno sguardo! ».
Ad un primo livello, quello della lettura « immediata », abbiamo qui l'allusione al dolore della madonna-donna per il figlio morto *per* gli uomini, compensato poi dall'amore che la madonna-madre di Dio — secondo la tradizione — porta al genere umano al quale ha sacrificato il figlio, l'unico figlio, il figlio divino. (La tradizione, inoltre, vuole che la madonna sia colei che intercede presso Dio per le sofferenze del genere umano che ella protegge — e, di qui, da una parte l'idealizzazione della « purezza » della donna, del suo valore fissato esclusivamente nelle sue virtù trascendenti o morali; e, dall'altra, il senso di colpa del genere umano che ha strappato il Cristo alla madonna per potersi « salvare »). Ma al di là di questo esplicito riferimento alla tradizione cristiana-cattolica nei suoi miti più popolari e diffusi, la sequenza può stare ad indicare che *quella donna* che il protagonista vede come « Madonna », come donna di virtù e di sacrificio, ha scontato le sue attenzioni per lui proprio perdendolo nella sua umanità, nel suo essere terreno e mortale, carne e sangue. E l'ha perduto in questa sua terrena dimensione

per congiungersi simbolicamente a lui nella sua parte « divina », immortale, eterna: la sua santità a venire. Facendosi essa stessa santa-amante e non madonna-madre; morendo come donna, madonna e madre, per risorgere come santa e come fata, come amore eccezionale, sovrumano, che lui, però, non può più accettare: perché, ormai, è « morto » per tutte le attenzioni che gli sono state dedicate come « santo », come uomo morto e resuscitato solo *altrove*. Così che anche lui ha perduto il suo primo amore trattenendone soltanto, come residuo, una *paternità* [17] esteriore, quel bimbo che lei affida alle sue braccia.

Per questo, alla sequenza della grotta (che interrompe quella in cui lui, a letto e malato, chiede alla santa la fotografia), girata e montata senza commento musicale, fa seguito la sequenza della morte della madonna. La musica di Puccini riprende da dove si era interrotta, mentre ci viene mostrata la scena del « funerale della madonna »: un catafalco nero con sopra la fotografia della donna-madonna che lui aveva chiesto alla santa. Morte della donna di virtù, della donna del sacrificio, della madonna; della madre opprimente come figura emblematica del sacrificio onnipresente che pesa come colpa e come frustrazione, come condizionamento e impotenza, soprattutto nella cultura del « mammismo » della civiltà italiana, e meridionale in particolare.

Comunque, dopo il funerale della donna-madonna, lui si accorda con Santa Margherita perché finga « d'essere lei che s'è pentita » e venga a trovarlo. Arriva in effetti l'*altra* donna.

Dopo il momento intensamente drammatico in cui la santa gli ha rivelato l'eccezionalità del suo amore non terreno, le premure per la sua salute e la preoccupazione per la sua esistenza dissipata tra allucinazioni malattia e ferite; e dopo lo sconforto che succede al rifiuto di lui di ricambiare il suo amore divino (svelando chiaramente l'ossessione castrante del suo atteggiamento protettivo che provoca soltanto l'opposizione da parte dell'amato anche solo a *lasciarsi amare*), succede un momento di pacificazione dei rapporti tesi fra santa e protagonista.

E questo accade non soltanto dopo (e per) il deciso rifiuto dell'amore di lei da parte di lui, ma, addirittura, dopo il suo tradimento e dopo il caparbio capriccio di fare della santa la sua complice, la complice di un « altro » suo amore, allorché le chiede di portargli la fotografia dell'« altra » donna. È il capriccio del bambino che si sente oppresso dall'eccesso dell'amore materno vissuto come aggressività della madre nei suoi confronti, nel tentativo di privarlo dell'autonomia e dell'individualità della sua personalità. La reazione che lui oppone alla santa è infantile, poiché non è volta a recidere legami sbagliati, ma è volta al tradimento: nel momento in cui decide anche di approfittare di quell'amore, esigendo la complicità di lei nell'atto stesso del compiere la rivolta e del perpetrare il tradimento nei suoi confronti. Il che è chiaramente messo in rilievo dalla momentanea sconfitta della santa che fa quello che lui le chiede: sia quando vuole la fotografia, sia quando, nella successiva sequenza della gita in barca, egli pretende dalla santa che finga di « essere lei che s'è pentita » e che torna a trovarlo.

In questa sequenza il protagonista è senza trucco e senza bende. Sta comodamente disteso nella barca e fuma tranquillamente, mentre la santa conduce la barca, remando e stando ad ascoltare amorevolmente quello che lui le chiede. È a questo punto che lui organizza la messinscena, descrivendo nei minimi dettagli la situazione in cui la santa dovrà interpretare la parte dell'altra donna, spiegandole nei minimi particolari i gesti che

[17] Per il tema della « paternità » vedi Carmelo Bene, *Credito Italiano*, cit.

lei dovrà compiere e le parole che dovrà pronunciare, giungendo fino a farle provare la parte mimando l'atteggiamento che dovrà assumere: « Margherita... Lo so, è ridicolo quanto sto per chiederti. Ma qui ci vuole un miracolo. A lei basterebbe prendere un treno. Senti!... Senti... Ti chiedo questo... per amore: d'essere lei che s'è pentita, come prima che *ti* facessero santa. Oh, fingi di prendere un accelerato. Non venire volando alla mia porta. Pensa che non ci sei mai stata. Prenderai un calesse..., un'auto pubblica, più incerto che volare. Pregherai il cocchiere di andare adagio, intenerita per il cavallo. Oh... domanderai al conducente... chi sono... Chi è? ... Che cosa fà ... Attenta, Margherita, dovrai pensare d'avere un figlio. Bellezza e mal di stomaco compresi, lei soffriva di fegato, ricordati, cambia rosso alle gote, più bianche se devi assomigliarle... Perdonami se ogni tanto ti pesterò un piede. Sarà per richiamarti alla tua parte ».

1.8. *Messinscena e sdoppiamento*

La sequenza dell'arrivo, al palazzo moresco, dell'« altra » donna, in carrozza, è particolarmente affascinante e costituisce uno dei momenti stilisticamente più alti del film. Lui appare truccato da Pierrot, è sera, e la luce che illumina il palazzo e i personaggi è particolarmente suggestiva, immobilizzando il tutto in un'atmosfera irreale, da favola antica.
È il momento culminante della finzione, di lui che non può rinunciare alla sua infantilità, alla messa in scena dei suoi sogni, alla materializzazione, in qualche modo, dell'irreale e dell'immaginario; alla realizzazione fantastica dei suoi desideri impossibili e all'organizzazione teatrale del rapporto privilegiato che vuole mantenere con l'esistenza e con la realtà: quello dell'immaginario e dell'allucinazione delle « apparizioni » e delle finzioni reificate.
In un'atmosfera da fiaba, lui fa scendere la donna dalla carrozza accompagnandola al palazzo e trasportando il baule di lei su cui spicca il cartellino di viaggio « Paris-Express. ».
La sequenza girata all'interno del palazzo è in bianco e nero, la pellicola è volutamente sporca, graffiata e presenta strappi e vistose rigature. La donna che è giunta, sola, a trovarlo si sforza di recitare la parte che era stata spiegata a Santa Margherita. Finge di fare ordine nella casa assolutamente vuota; spolvera le pareti, sospende in aria, per un momento, un vaso con dei fiori, fingendo di poggiarlo da qualche parte, mentre finisce a terra in mille pezzi. Nonostante il grande amore che ha per il protagonista la Santa — che si è truccata per assomigliare al suo « primo amore » — non riesce a soffocare la sua gelosia, a celare il dolore e la stizza per il tradimento. Appare un ragazzo che gioca con un pallone che rimbalza da tutte le parti, mentre lo spettatore è assordato dal rumore amplificato del pallone che salta e dai mugolii di lui che richiama la donna alla sua parte. La sequenza ha termine con l'inquadratura di lui sdraiato tra due file di bottiglie che reggono candele e che vengono spazzate via dai lanci del pallone.
Segue l'episodio in cui lui gioca a carte con la donna, mentre appare il suo *alter ego*, un morto dal volto di gesso, elegantemente vestito di scuro, gli occhi arrovesciati nelle orbite e le dita piene di anelli cardinalizi. Il morto passeggia sui balconi del palazzo moresco, facendo brillare al buio la sigaretta che fuma e le pietre degli anelli, e chiedendogli di « restare soli », di mandare via « quelle due », perché « si gioca noi ». La sua voce f.c. commenta: «« Perché lasciava fare quelle due? Lui che aveva un amico così, un amante così! ».
« Quelle due » sono, evidentemente, *una sola* persona; o meglio, si tratta di due proiezioni relative al riferimento immaginario ad una sola persona, ad un solo elemento: l'elemento femminile (santa, madonna o serva) preso

in considerazione in questa autobiografia « eccezionale ». Le due donne sono pertanto « lei-santa » e « lei-prima-che-la-facessero-santa » e/o il « primo amore »; sono l'incarnazione, nella rappresentazione sensibile dell'immaginario personificato, dell'amore terreno e dell'amore celeste, dell'amore-passione e dell'amore infermieristico, materno, ossessivo, visti secondo l'ottica della convenzione, sociale o mitologica, che ne impedisce la realizzazione (che sarà tentata, sul filo dell'impossibile, con l'ultima donna del film: la serva). D'altra parte, quando lui s'accorge che la santa non sta più al gioco, si rende anche conto che è lui stesso ad impedire l'*inganno* (l'immaginario, l'irreale); si accorge che è proprio lui ad impedire che la finzione organizzata divenga una realtà stabile e condizionante, ratificata dalla sua *presenza reale*: la quale viene pertanto sdoppiata in un duplice riferimento al sé che gioca a carte con la donna e al sé del suo *alter ego* che assume l'aspetto del Morto. Un morto del tutto « reale », senza ferite, senza bende, senza allucinazioni, non più libero di « inventare » la possibilità di più esistenze parallele, di più soluzioni *non alternative* della propria vita, di ridurre l'esistenza alla *malattia* « privilegiata » del sogno e dell'immaginario. Il Morto, il Cavaliere, il Guarito, l'*Altro* in generale: sono *lui* come non più libero, come « reale » e *determinato nel tempo e in un certo modo e con un solo destino senza appello e illusioni.*
Infine, l'autobiografia del protagonista di *N.S.* tende sempre di più (ma senza effettivamente *risolversi* in essa) alla sua razionalizzazione, alla presa di coscienza dei contenuti reali mantenuti fino ad ora su un piano di trascrizione di essi nell'immaginario, nell'indeterminato, nella finzione della produzione del sogno. La biografia tende sempre più alla rappresentazione dei *contenuti* che fanno da sfondo ai veri significati rimossi e trasformati in fantasie morbose.
Come si può vedere dall'episodio dei frati, in cui vengono concretizzati, a livello di rappresentazione, di messa in scena, di gioco dei ruoli e delle parti, gli elementi più sotterranei della educazione cattolica del protagonista, i miti della moralità convenzionale, le strettoie dei rapporti sessuali male interpretati e mal compresi, il travisamento *del* rapporto col mondo *in* rapporto con la santa: cioè il trasferimento della funzione dell'immaginario stesso come impedimento-impotenza alla concreta applicazione della esistenza in tutta la sua vasta complessità, i suoi rischi, i timori, le malattie, i fallimenti.

« Da tempo ormai, faceva del suo orgoglio un frate, che sul-
le prime lo strapazzava, e poi, umiliato, se ne tornava
non sapeva dove... E poi, perché i frati cucinano bene ».

Con queste parole viene introdotto l'episodio dei frati, forse il più lungo del film (venti minuti circa), nel quale Carmelo Bene interpreta i ruoli dei due frati, il vecchio e il giovane, rivelando tutte le sue possibilità di grande attore oltre che di autore geniale. L'episodio è costruito con lunghe inquadrature girate per lo più con la macchina ferma, mentre si assiste ad una straordinaria mobilità dell'attore che passa rapidamente da un ruolo all'altro, truccando la voce e i toni, differenziando le cadenze e la psicologia dei due personaggi, offrendo un ritratto vivo, animato, del rapporto tra il vecchio e il giovane. In questo episodio, girato in una cucina dal disordine e dalla sporcizia indescrivibili, accade di tutto: il frate anziano sta cucinando, usando ogni varietà di spezie, di prodotti ortofrutticoli « della cucina all'italiana: spezie, odori, colori, aglio, pomodori, peperoni, bianco rosso e verde » [18]. Piove di fuori e i due frati parlano,

[18] Gianni Menon, « Incontrarsi e dirsi addio » in *Cinema e Film*, A. III N. 9, Roma, 1969, p. 252.

parlano di tutto: di loro, dell'educazione, di Dio, dell'amore, della santa, della serva. Il frate giovane soffre, interrogandosi sui temi del vivere, sui problemi che coinvolgono l'esistenza intera dell'uomo: il significato della vanità e l'essenza dell'amore; proponendosi infine una scelta impossibile tra le sante e le donne mortali, tra *la* santa e *la* serva, tra le bambine e le puttane. Si interroga sulla sua vita e sulla sua morte, condannato comunque: alla *guarigione*, che è solitudine, autosufficienza, e impossibilità di mantenere il rapporto con la santa; oppure condannato ad un altro tipo di guarigione, totale ed esclusivo: quello della morte.
Ed ecco perché la scena dei frati denuncia la volontà della presa di coscienza, dell'abbandono del mito, del tradimento/travestimento, e il desiderio dell'ingresso nella vita del quotidiano (serva). Ingresso impossibile perché si abbandona, è vero, l'immaginazione privilegiata, l'oggetto prodotto (santa), ma ciò che non viene abbandonato è l'immaginazione relativa a se stessi.
Non si abbandona dunque l'immagine di sé cavaliere-martire-palazzo, di *sé miscuglio* di antichità e di storia, di suolo mediterraneo e di vitalità del mito (anche se messo ferocemente in discussione). Il che comporta impotenza della presenza dell'attualità del quotidiano, ancora assurda pretesa di identificazione con le ossa dei morti-martiri (« la testa *è mia* non *la mia* »).
Alla fine dell'episodio dei frati, che può essere letto come un flash-back sull'infanzia e sull'educazione, il protagonista decide di rifiutare il rapporto castrante con la santa.
Il frate giovane manifesta al frate anziano il suo desiderio di rifiutare la santa e di uscire con una serva, con una « bambina » che ha visto in strada mentre il suo corpo giovane e florido gli veniva svelato dalle carezze e dalle effusioni di un bambino che teneva in collo e che le scomponeva la vestaglietta leggera. Il frate anziano si incarica di rinviare per lui la passeggiata con la santa, dicendole che lui sta male, e proponendole di « ripassare un'altra volta ». Da questo momento in poi il protagonista eviterà la santa, la ingannera, rifiuterà colei che « ha fermato un temporale » per fargli prendere un po' d'aria, per curarlo, per amarlo. Ma lui amerà una serva, — o, meglio, tenterà di amarla —, quella stessa serva che verrà con un bambino alla cripta della cattedrale di Otranto e alla quale il martire chiederà sepoltura.
Il trapasso dalle « sante » alle « sguattere » è compiuto, e si tratta di un trapasso dall'immaginario ad un progressivo avvicinamento al « reale », nel tentativo di conquistarlo, di farne parte, di perdersi in esso. La serva dovrà essere *reale* nell'autobiografia dolorante del protagonista, non più frutto di piaghe, di ferite, di malattie e di santità inventate e reificate dal misticismo e dagli altari custoditi in silenzio e in solitudine. Ecco perché la « presenza » della santa e quella di lui-con-la-santa impedisce a *lui* di *essere reale*: poiché « reale » per l'immaginazione morbosa è quell'irreale del mistico e della santità, del celeste e del divino. I rapporti dei frati, degli « inattivi », dei mistici, dei « non-cretini » fino in fondo, sono rapporti che avvengono esclusivamente con i *santi* (immaginati), e quindi con nessuno: sono rapporti cioè con la morte, col nulla, con il non-esistente nel tentativo di farlo *essere* in qualche modo.
Il continuo e voluto *accavallarsi del tempo* (costante per tutto il film): il *presente* (materializzato nella sua casa, nelle lettere, nel palazzo moresco) e il *passato* (i frati, l'infanzia, l'educazione ricevuta, la santa, le preghiere, le piaghe), si sovrappone con tutti i suoi elementi *particolari*, realizzandosi quando non c'è più distinzione tra memoria e immaginazione, realtà e finzione, cose e parole.

Ma da questo momento l'autobiografia tenta l'*avvenire*, il futuro « diver-

so » nel rapporto con la serva e nel racconto che riguarda la personificazione di questo futuro irrealizzabile: la donna-serva e lui-cavaliere.

1.9. *L'avvenire e la morte*

Siede alla macchina da scrivere e inizia il suo racconto del « futuro impossibile » che la sua voce f.c., ci registra:

« Cavaliere di un ordine misterioso, una volta decise la ventura e spezzò la sua lancia da torneo, per ricavarne una bacchetta magica da gettare nel lago. Disarmato e disarmante, si era messo a ruotare su se stesso. Era più che brandire una mascella d'asino. Fin da ragazzo, un monaco gli aveva insegnato che non esiste l'ingiustizia o i nemici. Come tutto è una vasta pineta! Dormi! Cambiamo i fiori! Margherita, oh tu allora eri un prato di camomilla, quando dormiva estate, l'ultima di lei, a meno che non sia comunque, anche senza di me, di camomilla un prato, sonno che dolce d'una estate giunonica, ventilata da un'ala d'emicrania e superata sempre, ché la testa era l'ultima, ma anche l'ultima a cadere. Dormi! Se avesse avuto più pazienza! Dormi! La testa è mia, non la mia. È qui nel reliquario, nel sangue delle gocce dei petali più rossi dei geranei più riusciti, nella cantina dove nulla va a male o è illusione. O poi nella mia testa. Dormi! Quell'idiota ha creduto di andarsene. Se n'è andato e gli piacciono i fiori. Non ha testa, ma lui la pensa sempre, ché non vivono insieme. S'è fermato in un prato di camomilla e papaveri e basta il pensiero... Dormi! Non li raggiungeremo mai più quei due a cavallo. Si fermeranno al tronco di lei che aspetta o aspetta semplicemente dei fiori. Cara, ho tempo comunque... Un mazzetto primavera nel collo... Intanto questo e poi verrà il restauro, il nostro amore sarà color del fungo, preciso, artigianale, al riparo dalle inesattezze dell'arte. Firenze non fu mai una repubblica marinara, tutto qui ».
Ancora una volta lo sdoppiamento, i doppi, le frantumazioni. Mentre il martire della cripta attende la ragazza che lo seppellisca, *lui* è ancora una volta un narratore, un poeta, un fabbricatore di favole. Parole stupende per le inesistenti, impossibili situazioni di un immaginario che sottrae tutte le differenze e le separatezze: per questo, impossibile. Ritorno all'infanzia e alle favole narrate nell'antichità di rapporti misteriosi con monaci e cavalieri esistenti soltanto nella favola che produceva la loro esistenza irreale: le regole della cavalleria, dei tornei, delle armature di ferro, dell'onore e degli amori. Ma non c'è più tempo per le favole, non c'è « pazienza ». Si può solo dormire, cambiare i fiori, disfarsi in una « estate giunonica », confondersi in una « vasta pineta », annullarsi in un « prato di camomilla ». Possedere « una » testa propria, non *la propria*, nel reliquario dei martiri, « nella cantina dove nulla va a male o è illusione ». Scindersi nella fantasia di un cavaliere che rapisca una donna, a cavallo, e nell'altra fantasia di sé che li insegue pur sapendo che si potrà mai raggiungerli « quei due a cavallo ». Desiderare il « restauro », finalmente un amore « al riparo dalle inesattezze dell'arte », dalle mostruosità di un immaginario evanescente, inesatto perché scisso e irrealizzabile: sapendo che « Firenze non fu mai una repubblica marinara, *tutto qui* ». E quel « tutto qui » riconsegna il parlante, l'attore, il poeta, il protagonista alle certezze di una storia che l'arte non ha potuto (né mai potrà) mutare; all'impossibilità di un futuro o di un avvenire sopportabile perché in qualche modo realizzabile. Impossibile amore per una serva-ragazza, giovane dono fiorente delle certezze del quotidiano, perduta nelle maglie di un'armatura che è la bardatura dell'impotenza dell'arte, dei sogni, dell'identità rifiutata: perché separata, unica, tagliata dalla mostruosa ricchezza del tutto dell'immaginario e dell'estetico. E impossibile inseguimento del proprio fallimento *nel quotidiano* che si materializza — perdendosi alla conoscenza, al « restauro », al re-

cupero e alla guarigione — in un cavaliere che trova la morte alla fine dell'inseguimento inutile e impossibile. Tutto ciò è presente nelle stupende sequenze dell'ultima parte del film, di cui si da qui una sommaria e sintetica trascrizione.

Il brano sopra riportato dura per tutta la sequenza *dell'arrivo della* serva a casa del protagonista, finché non giunge lui su di un cavallo bianco, e vestito da cavaliere, per amarla.

Dopo l'inquadratura di lui alla macchina da scrivere, la m.d.p. scopre la serva fuori la porta. È nella sua vestaglietta aderente, rosa (sotto è nuda) ed è bagnata perché fuori piove. Guarda dentro attraverso il vetro della porta tra sorpresa, incerta e spaventata.

La m.d.p. la inquadra di spalle mentre accenna a spogliarsi; quindi di fronte mentre si toglie la veste. Primo piano dei piatti sporchi di sugo nell'acquaio e primo piano della serva che piange. La scena è tutta girata con toni rossi.

Vengono inquadrati ancora i piatti attraverso il vestito della serva che fa da filtro rosa. Lei si riveste. Primissimo piano (collo) del cavallo bianco. Poi lei si riveste. Il cavallo entra nella cucina. Primo piano frontale del cavallo. Il cavaliere scende da cavallo, si toglie l'elmo con atteggiamento rispettoso, quasi sacrale, e entra. La serva rovescia i piatti nell'acquaio. Il cavaliere-Bene si inginocchia dietro di lei e le solleva la veste. Piani alternati dei piatti sporchi e del cavallo sul fondo. Il cavaliere bacia a lungo la mano della serva sporcandosi il viso di pomodoro, mentre con la destra tiene la briglia del cavallo e con la sinistra la mano di lei che bacia appassionatamente. Seguono piani molto ravvicinati del suo viso sporco di sugo e della sua mano che spoglia la serva con una serie di movimenti faticosi dal basso verso l'alto che fanno scivolare la veste sul corpo di lei scoprendole le natiche. È sempre a terra baciando il braccio della serva e imbrattandosi di pomodoro. Si porta il braccio al viso e lo strofina su di esso. Il suo viso viene ora inquadrato tra i seni fiorenti della serva, in un dilagare del rosso su tutta la scena. Il cavaliere abbraccia la serva dolcemente, impacciato per l'armatura che non abbandonerà per tutta la durata della sequenza. Quindi si fa abbracciare da lei, portandosi le sue braccia intorno al collo. La bacia a lungo. Inquadratura rovesciata (quasi un piano americano) dei loro corpi (quello della serva è nudo). Lunga inquadratura di un bacio. Lei lo bacia dolcemente sul collo. Piano ravvicinato del bacio. Viene ora inquadrato il letto su cui il cavaliere adagia la ragazza; poi primissimo piano di loro due sul letto. Segue una impossibile scena d'amore del cavaliere con la serva (lui con la pesante armatura di ferro che schiaccia il corpo nudo di lei) sottolineata, nella sua impotenza, da rumori di ferro, dai cigolii del letto e dai rumori amplificati dell'armatura, vero piano sonoro in sostituzione del *Faust* di Gounod che aveva segnato l'ingresso del cavaliere nella stanza e i primi rapporti con la ragazza. L'irrealtà di questo amore impotente tra un cavaliere antico, dell'immaginario, dell'inesistente, e una serva florida, giovane, fresca e intatta espressione del quotidiano, delle certezze [19], è sottolineata appunto dai rumori di ferro della armatura e da una cucina sporchissima con i piatti da lavare, nei quali la serva, con compiacimento quasi, imbratta le sue mani.

Infine, panoramica della stalla. Inquadratura dall'esterno della porta della stalla che si apre e da cui esce la serva venendo avanti verso destra, fino a uscire di campo. Si tiene la veste stretta al corpo, è spaventata e piena di vergogna (la Santa l'ha trovata nella stalla). La santa guarda verso destra, in direzione della serva, poi rientra nella stalla. Le voci della santa

[19] « Le castellane e le sguattere sono di chi ha deciso di restare, di chi non parte più ». Carmelo Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, cit., p. 139.

e di lui, coperto da un lenzuolo, si sovrappongono nel chiedere, ambedue: « Dov'è quella ragazza », più volte. Poi lui conta dei soldi ed esce.
Hanno inizio qui gli ultimi, stupendi 180 metri del film, quasi un altro film nel film, come in tutti gli epiloghi delle opere di Carmelo Bene. Piano medio della porta della baracca-stalla che si apre. Lui esce, viene avanti e gli sfuggono i soldi che ha in mano: sono banconote azzurre, di grosso taglio. Volano nell'aria mentre, f.c., ha inizio l'ultimo eccezionale monologo del film:

« Mattinata piovosa, le arcate come rondini allineate, ali aperte le bifore animate, il palazzo moresco se ne va. Rimpatria dove sono altri stormi di follie, si autentica incastrato in una via popolare di Tunisi, dimora inconsapevole a eccezionali vicende ordinarie. Se ne va, galleggiando sull'acqua, corroso dalle obiezioni occidentali, santuario vagante alla ricerca di sacerdoti sempre che lo inventino, incurante del pubblico africano.
E dove toccherà la sponda, oltremare, starà naturalmente, come non se ne fosse mai staccato. E i turchi lo abiteranno a poco prezzo. Dormi, cambiamo i fiori. Se non fossi un palazzo mi crederebbero! ».

Finalmente cessa l'illusione, la finzione mostruosa dell'immaginario dell'arte, della falsità feroce del mito. Eppure, tutto questo, suona ancora come una dichiarazione di poetica. Il palazzo moresco « rimpatria », « si autentica », si incastra in una strada popolare « santuario vagante alla ricerca di sacerdoti sempre che lo inventino, incurante del pubblico africano ». Incurante della « realtà » del suo « restauro » storico, oggetto ancora mitico, fenomeno sublime di un immaginario che tarda a morire, ad esaurirsi. Come il protagonista-poeta che non è creduto perché *lui è il palazzo, lui è il cavaliere*, l'impotente moribondo sacrificato all'altare dell'immaginazione barocca, dell'illusione totalizzante, del recupero di una umanità non-scissa, non-separata da certezze esclusive, frantumanti, che sono soltanto il risultato immobile di scelte riduttive irrevocabili.
Le immagini delle sequenze finali sottolineano questa angosciosa ricerca di soluzioni impossibili, di un'unità compatta con il tutto, con l'immaginario e con la realtà; unità che non può darsi in un mondo del discontinuo [20], e della separazione. Giunto dunque sullo spiazzo antistante la baracca, il protagonista agita intorno a sé il lenzuolo di cui è coperto cercando, stralunato, la ragazza. Viene ancora avanti, la m.d.p. arretra e si sposta sul fianco. Panoramica del bianco-cielo e stacco del palazzo moresco che sale in campo da sinistra. Cupola del palazzo moresco in primo piano fino al dettaglio. Il palazzo moresco entra ed esce di campo in piano medio col corpo della costruzione al centro dello schermo, finché esce di campo in alto a sinistra. Segue un primissimo piano del volto di lui leggermente dal basso. La m.d.p. si muove fino al primissimo piano di lui che scuote la testa; poi lo riprende di dietro; lui si gira ancora, finché la m.d.p. inquadra il dettaglio del suo viso dietro le orecchie di un cavallo bianco che si affacciano in campo dal basso. Infine inquadratura del cavallo (con dettagli della fronte/occhio/orecchie) con lui dietro, finché esce di campo a sinistra. Ancora panoramica del bianco-cielo e da destra il palazzo che sale verso il centro dello schermo per uscire poi da destra, in basso. Seguono ancora panoramiche del cielo e movimenti di macchina che fanno « galleggiare » il palazzo offrendolo e sottraendolo allo schermo in un movimento continuo, a spirale larga, ellissoidale, obliqua. Finalmente, da sinistra, in semi-primo piano, la serva abbracciata al cavaliere che monta

[20] Cfr. G. Bataille, *L'Erotismo*, « Introduzione », Milano, Mondadori, 1972, soprattutto alle pp. 19-26.

a cavallo dietro di lei (si intuisce che il cavaliere è lui stesso dai dettagli del lenzuolo che si agita). La m.d.p. sale e scende nel movimento cielo/palazzo moresco. In primissimo piano serva e cavaliere: lei volge la testa sul tronco a baciarne l'elmo. Vengono in avanti verso la m.d.p. che sta lateralmente. Ancora stacchi del cielo e del palazzo.
Infine la porta di una chiesa o cattedrale antica, semidiroccata, corrosa dal tempo e dall'abbandono, inquadrata in semi-totale dal basso e a rovescio. Entra lui, il cavaliere, sul cavallo bianco, e va verso la destra dello schermo. La m.d.p. indietreggia. Panoramica e movimento a raddrizzare l'inquadratura, mentre lui attraversa lo schermo. Panoramica a seguire su di lui finché non raggiunge il centro della chiesa. Semi-primo piano di lui a cavallo di fronte; viene avanti a destra. Primissimo piano (testa) del cavallo. La m.d.p. panoramica a mano a seguire cavallo e cavaliere fino all'altare sul fondo. Dal basso in alto il collo e la testa del cavallo in primo piano. Ancora panoramiche dell'interno della chiesa, mentre il cavaliere cerca a lungo qualcosa o qualcuno come se li inseguisse e gli sfuggissero, percorrendo in su e in giù la chiesa, e mentre vengono montate inquadrature alternate di mozziconi, brandelli di statue antiche lì abbandonate. In semi-primo piano entra da destra Santa Margherita e lui scende da cavallo. Le va incontro. A terra, vicino al cavallo, lui sfiora le vesti della santa al suo passaggio e si inginocchia. Serie di primi piani di lui che guarda la santa mentre sale sull'altare rivolgendogli le ultime parole:

« Cinque secoli fa, a Otranto, ti sarebbe piaciuto morire. Oggi vorresti vivere, nevvero? Questo tuo è un torneo truccato. Non contare più sui miei colori. Pensa piuttosto a pagarti il telefono! Questo lusso di sangue non ti si addice. E il male non sta qui, che tu, credendomi una puttana, abbia tentato di fare di me la tua ruffiana di fiducia, ché questo m'auguravo per te quando ti vidi la prima volta dal mio altare. M'avrà accecato l'incenso. Il male sta nel povero ragazzo che sei. Tanto peggio per te se lo sai. Ma tu non sai pregare. Non sai desiderare, né toccare. Vedi tutto e non puoi mutare niente. Ti piacerebbe venire con me? Non ti lasciano passare. È già tanto se mi tollerano. Ci resisto per meriti trascorsi. Ti ci vorrebbe intorno una barbarie, fortune che non capitano più! ».

Mentre lui scivola lentamente a terra, sulle parole della santa, un carrello indietro scopre Santa Margherita sull'altare, immobile come un'icona. La m.d.p. panoramica sulla testa e sul volto di lui caduto a terra, il volto di gesso, stralunato, mentre mormora l'ultima invocazione: « Signorina!... Signorina!... » coperto dalla musica della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (Finale). Il film si conclude con un lento carrello indietro: lui cade dai gradini dell'altare, lentamente, e Santa Margherita lo sovrasta, immobile dall'altezza della sua « santità » *sistemata* sull'altare, impotente o assente all'ultimo richiamo di lui. La santa o l'amore materno, infermieristico, protettivo, non possono più far niente di fronte al suo « torneo truccato », di fronte all'enorme « trucco » della sua vita. Eppure « il trucco è meditazione » dice Carmelo Bene nel romanzo omonimo. Meditazione sull'essere, sull'apparire, sull'immaginario, sull'arte: sul barocco delle civiltà meridionali e sul « lusso di sangue »; sul sangue come estrema risorsa di un'immaginazione erotica sulla morte, e sulla vita come sua passeggera parentesi. Ma il « lusso dell'immaginazione » è *male*, è malattia, impotenza: è nell'essenza del « povero ragazzo » che è il protagonista, vittima di una serie di scelte che gli fanno « vedere tutto e toccare e mutare niente ». Fatte queste scelte, il « povero ragazzo » (martire, cavaliere, santo, frate, palazzo, condizione mitica del suo stesso sé e della sua autobiografia impossibile) non può « passare » e non può essere tollerato in un mondo del logos, della ragione e della storia che non possono ammettere le « inesattez-

ze dell'arte » e le incertezze del mito. Una volta che le barbarie antiche, quelle dell'immaginario e del mito, sono state cancellate: « fortune che non capitano più! ».

2. Il piano dell'espressione

2.1. *Gli schemi culturali e stilistici di partenza*[21]

Per una analisi corretta del piano dell'espressione (in senso hjelmsleviano) nella produzione filmica di Carmelo Bene nella sua globalità (che, ovviamente, presenta tratti costanti, nonostante le debite differenziazioni — e connotazioni specifiche — da film a film), e soprattutto in *Nostra Signora dei Turchi*, bisogna sempre tener presente la coerenza di questo autore nei confronti dell'uso dei linguaggi specifici e del teatro e del cinema.
Atteggiamento che rivela il livello di una lucida consapevolezza teorica nell'esplicito riferimento alla specificità delle forme che si pongono come possibili nel contesto delle singole modalità dell'espressione, senza tuttavia rinunciare all'espansione dei moduli linguistici in diverse aree semantiche. Piuttosto, quando occorre, viene messo da parte il vincolo del riferimento alla specificità, all'isolamento strumentale delle « tecniche », alle poetiche settoriali, per approdare a una visione complessiva che renda conto delle intenzioni espressive dell'autore e dell'autonomia e della vitalità dell'opera. La quale, per ciò, non viene ad essere vincolata, condizionata, nella sua costruzione, da sistemi semiotici *particolari* e parziali tendenti ad escludere altre e concorrenti forme di semiosi, e né da tecniche rigorosamente codificate dalla tradizione e dalla convenzione retorica.
Il tutto, come già si faceva notare nell'*Introduzione*, si misura sull'enorme ampliamento delle sfere del dicibile al livello di un determinato mezzo espressivo, con la *rideterminazione* delle aree semantiche e del rapporto convenzionalmente fissato tra segno e referente extra-segnico, tra significante e significato, tra codice retorico e contenuto espressivo dell'opera. Carmelo Bene decide il rifiuto di circoscrivere e racchiudere determinate aree semantiche in sistemi conchiusi di veicolazione e dizione espressiva; rifiuta la concezione del linguaggio (verbale, teatrale o cinematografico) come « traduttore » o « fissatore » di dati contenuti pre-esistenti all'azione linguistica stessa. Anzi, più spesso, pone piuttosto in primo piano le caratteristiche proprie dell'operazione semiotica con cui vengono prodotti segni e materiali significanti, sapendo bene che il rapporto tra forma e contenuto non è deterministico e che non esistono — fuori dalle concezioni idealistiche della comunicazione e produzione artistica almeno — « ambiti del contenuto » pre-esistenti e organizzati a parte rispetto agli « ambiti delle forme », a loro volta pre-esistenti e autonomi rispetto a quelli del contenuto. Mondi sostanziali ed espressivi, *in sé distinti*, da raccordare poi per convenzione storico-culturale o per suggerimenti « naturali » impliciti, secondo fantomatiche leggi di presunte appartenenze di una classe di oggetti ad un ambito, e, viceversa, secondo una misteriosa, segreta ed intima « grammatica » delle equivalenze sostanziali e linguistiche, che invece viene demistificata e rigettata.
Carmelo Bene sa che l'atto costitutivo del segno dà luogo alla *materia* stessa del discorso, al suo significato e senso, alle forme che assume, ai contenuti e ai sensi molteplici che si organizzano insieme strutturalmente

[21] Riprendo in questo paragrafo, ampliandola e completandola, parte della mia relazione « L'immagine secondo Carmelo Bene » letta a Salerno al *Convegno Nuove Tendenze-Teatro Immagine* (giugno 1973), di prossima pubblicazione negli *Atti del Convegno*, quindi presso Gallimard e in *Nuova Corrente.*

interrelati nel processo semiotico della significazione e nel procedimento stilistico della caratterizzazione e specificazione espressiva dei linguaggi. Così il colore, la notazione degli spazi (e la loro sottrazione), il valore geometrico-percettivo dell'inquadratura vanno letti secondo i canoni della vitalità di tali procedimenti presi per se stessi come fondazione di senso, come costituzione di complessi ambiti interferenti di denotazioni e di connotazioni; come crescita di un linguaggio che contiene in sé il suo senso *mentre lo va producendo*, e che mette in forma un contenuto mentre lo scopre come elemento strutturale della linguisticità stessa e come materia dell'espressione.

Nulla è più lontano dall'atteggiamento teorico e dalle convinzioni estetiche e « politiche » di Carmelo Bene, di una considerazione tradizionalmente « funzionale » (nel suo basso senso strumentale e non strutturale-formale) dei procedimenti cinematografici. Egli compie un'opera retta da una rigorosa (pure se apparentemente caotica) struttura e coerenza interna, dove le dipendenze formali sono appunto tali e non soggette ad antecedenti dipendenze logiche, narrative, comunicative o estetiche *normative* o tassonomiche, che pongano la loro ipoteca irriducibile sulla produzione di segni e di senso.

Ne viene fuori un'opera dagli indefiniti (e infinitesimi) piani e livelli « di lettura », fondata su di una rete strutturale dove le compresenze e i rimandi si dispongono secondo un ordine la cui immagine è una *spirale dinamica* che ha il suo centro originatore e unificatore in un tipo di produzione di immagine, di visione e di rappresentazione concentrico e ripetentesi all'infinito. Dove ogni elemento ha una pluralità di ruoli, una posizione polivalente e suscettibile di amplificazione dinamica ed estetica, polisensa, esteticamente ambigua, logicamente contraddittoria, poeticamente indeterminata.

L'equivalenza non va cercata tra *forme* (procedimenti e stile) e *materiali*, bensì tra forme e senso che ne risulta (ambiguamente e contraddittoriamente prodotto); tra materiali e loro propria rilevanza semantica e significante; tra processi della visione e visione stessa attualizzata e posta in presenzialità fenomenica *dell'atto del guardare e del senso del vedere*. Tra processi acustici e coscienza percettiva nelle sue leggi selettive e significative, nei suoi caratteri culturali storicamente prodotti, nelle sue possibilità di ampliamento e di *ridefinizione* dei canoni del comportamento e dell'atto percettivo stesso nel *contatto* col mondo cosiddetto « esterno », e nell'*acquisizione* di esso tramite il filtro delle soglie percettive stesse. Che possono pertanto essere messe in discussione, « bloccate », subire alterazioni e modificazioni nella loro funzione interpretativa e trasformazionale degli stimoli (a livello fisiologico e a livello di una loro ristrutturazione del piano gnoseologico, psicologico e culturale).

2.2. *Dal teatro al cinema*

Questo atteggiamento era presente in Carmelo Bene fin dall'epoca della sua attività teatrale, dove emergeva in primo piano, e in maniera evidente, la rilevanza del teatro *fatto-prodotto* rispetto alla letterarietà originaria della parola e del gesto drammatici. Si poneva cioè, in tutta evidenza, la scelta metodologica, teorica, estetica e politica del piano della *prassi* teatrale, conseguita attraverso la puntuale de-costruzione dei sistemi tradizionali di rappresentazione, dei codici e delle meccaniche, e, soprattutto, degli stili e delle regole canonizzati dell'*esecuzione* teatrale.

La coscienza teorica del rinnovamento del linguaggio teatrale, del *teatro eseguito, fatto* direttamente in prima persona, emergeva proprio laddove gli schemi di esecuzione venivano intanto ribaltati e messi in crisi da tutto un lavoro fatto a monte del testo da rappresentare in palcoscenico;

il quale, da parte sua, veniva ad essere svuotato di tutta la sua pregnanza di dato di fatto sicuro, accertabile, immutabile e immoto: intoccabile nella sua entità definita. La negazione delle *certezze del testo*, della presenza metafisica della scrittura come *primum* ineliminabile, riproposta coerentemente e continuamente da Carmelo Bene, veniva fisicizzata, materializzata mediante la stessa *polverizzazione* materiale dello scritto e del senso scritto e depositato; di cui veniva sconvolto l'ordine logico e temporale, il senso di « progetto » determinato per la *voce* e per il *gesto* dell'esecuzione, relegati a doppioni meno nobili secondo i canoni della traduzione o/e riformulazione che avrebbero dovuto presiedere a, e garantire: 1) i margini indicati di sottolineatura espressiva; 2) il predominio della parola scritta matrice di quella « recitata », « interpretata » o semplicemente « detta »; 3) il rapporto stesso tra parola, gesto, tempi e spazio.
Invece il testo, lo scritto, ridotti da Carmelo Bene a puri pre-testi; pre-tessuti e extra-organizzati, a paradossali *pretesti* infine, venivano trasformati e « traditi » in labili recipienti di virtualità piuttosto indeterminate e imperfette da rifondere e attualizzare; venivano visti come cornici (dai bordi estensibili) in cui sarebbero stati solo parzialmente inquadrati i sensi nuovi della rappresentazione liberata da schemi precostituiti: i margini della riscrittura scenica e gestuale, la morte della parola scandita e comprensibile una volta per tutte, la fine della *garanzia* comunicativa.
Il senso di questo procedimento andava tra l'altro nella direzione prescelta di conquistare una nuova *indeterminatezza* alla produzione dell'espressione e dell'arte, una loro nuova problematicità estetica, rivelando provvisoriamente (e denunciandoli) risultati incerti e suscettibili di re-interpretazione e di « aggiustamenti ». Suscettibili pertanto di inedite soluzioni poetiche, del fastidio stesso, al limite, dell'incomprensibile o del non del tutto comprensibile, individuato nella sua potenzialità di ristrutturazione della dimensione fenomenologica, gnoseologica ed estetica.
Accettando e ricercando intenzionalmente i confini slabbrati della precarietà del tono e della voce, l'inanità avvolgente del gesto e del senso della forza e insieme dell'impotenza, ironicamente e paradossalmente legate assieme, veniva proclamata (ed eseguita) la condanna del pubblico come tale e come presenza dell'elemento della passività, e denunciata la sua eventuale complicità: né cercata, e quasi mai ritrovata, al termine di una esperienza teatrale che coinvolgeva riferimenti culturali e logici, abitudini e schemi fondamentali di comportamento, ideologie e tutele della individualità e delle relazioni sociali stabilite e intoccabili.
Lo scardinamento dei riferimenti spazio-temporali, la distruzione dei rapporti logici codificati, la fine della mediazione tra senso dell'opera, coerenza prestabilita della esecuzione scenica, autore e pubblico, — possibilità della mediazione rappresentata dalla figura e dal lavoro del fedele interprete del testo e dal testo stesso depositato indelebilmente — si poneva in tutta la sua evidenza e nella rilevanza di un gesto scenico e culturale non storicizzabile, non ripetibile, non incanalabile in un movimento o in un « movente » coerenti, in « scuola ». Quindi non raccordabile con una formulazione metodologica, estetica, ed epistemologica che, in ultima analisi, salvasse proprio il teatro, trasformandolo e modificandone i codici di partenza, cancellando l'usura delle sue relazioni con l'« esterno » (mondo) e con la letterarietà del testo; attualizzando la sua funzione sociale, gnoseologica, culturale o espressamente poetica. La direzione in cui si procedeva era quella che avrebbe trovato al suo termine la distruzione di un qualsiasi *rapporto teatrale* col mondo, con la prassi, con la conoscenza e con i problemi del singolo e dei suoi fantasmi (morte, malattia, amore); per non parlare dei problemi della collettività che veniva coerentemente messa da parte in una operazione così radicale e demistificatoria.
Quindi morte del teatro perseguita attraverso *esaurimento* e morte della

dizione drammatica, della relazione confortante tra parola e gesto, tra testo ed esecuzione scenica, tra momento teatrale e momento ordinatore dei rapporti col mondo, con l'esterno, col « fuori » *dal teatro*; in uno spazio, in un tempo, in un ordine rispettato e ripreso dalle convenzioni; in un senso gratificante dei problemi della rappresentazione intesa come « traduzione » della problematica dei personaggi letterari del testo, traditi nella loro specifica funzione letteraria e presi come modello di proiezione di sé e dei propri artificiali problemi.
Dalle macerie del testo, dai residui della sua de-costruzione, prendeva le mosse l'avventura teatrale di Carmelo Bene, che si dirigeva poi nella direzione di più campi complementari e contigui di ricerca: dalla riformulazione dei codici percettivi a quelli diegetici, dalla rifondazione dei canali dello spazio e del tempo a quella del rapporto gnoseologico e poetico con i temi e con i sensi del materiale e dell'espressione; fino a stabilire nuovi rapporti con la società, la cultura, il linguaggio.
In conclusione si può dire che il teatro di Carmelo Bene aspira alla *alogicità* perché si dà come produzione *sovratemporale* ed *extraspaziale*[22]. Sovratemporale nel senso che è riduttivo della successione ordinata dei tempi, verticalizzandola piuttosto in punti-materia insistenti l'uno sull'altro, mentre, nel contempo, ne viene soppressa e negata la possibilità orizzontale e dell'orizzontale. È extraspaziale perché non segue la scansione geometrico-convenzionale, addirittura fenomenica, degli spazi tramite le persone fisiche, ma invece lega insieme tutte le porzioni di spazio eseguendo un movimento perpetuo, una trasmissione iterata di sé/attore come persona fisica interprete e protagonista/attore, nella trasformazione delle differenze in *una* unità estensibile di ubiquità, in espansione o amplificazione del gesto/movimento a coprire le distanze e le differenze, i vuoti logici e materiali degli intervalli-separazioni.

2.3. *La dimensione filmica*

Nella direzione di questo sconvolgimento della tradizione teatrale (lettura del testo drammatico ed esplicito riferimento ad esso — pur con segno rovesciato — durante l'esecuzione scenica) e di ristrutturazione dei canoni della *rappresentatività scenica*, dell'estetica e della prassi drammaturgica, Carmelo Bene decide l'esperienza del cinema, e proprio con *Nostra Signora dei Turchi*, un'opera già presentata a teatro.
Il cinema è mezzo, strumento, procedimento e linguaggio; nella sua breve storia ha già accumulato leggi e regole d'uso e di impiego del mezzo, canoni estetici e stilistici, rapporti determinati — e consacrati dalla tradizione e dalla prassi abituale — tra *progetto* (il « soggetto », il materiale) e *schemi* adottati per tradurlo in *opera* cinematografica. Il cinema segue suoi ordini logici, una sua precisa e convenzionale scansione-raccordo di tempi e di spazi, si costruisce come unità strutturale di elementi e di procedimenti, possiede già una sua *storicità* stilistica, dei *generi* consolidatisi nel tempo assieme a moduli linguistici ed espressivi in senso lato. In sostanza, il cinema si è dato un certo *ordine* della rappresentazione filmica nello spazio-tempo, un ordine tra il piano « reale » della percezione della realtà delle cose e il piano filmico con cui tale percezione entra in rapporto; la convenzione-complicità mediante la quale lo spettatore è abituato a *riconoscere* in certi procedimenti, tecniche e stili, un determinato *rapporto* con la realtà (se non la « realtà » stessa, almeno quella che egli crede tale), cioè con la *materia* del film: un rapporto che si stabilisce con il significato e i sensi o il senso che l'opera stabilisce e fonda.
Eppure Carmelo Bene ripropone nel cinema — e, segnatamente, in *N.S.* —

[22] Per questa conclusione vedi la mia relazione « Prassi della teoria... », cit.

in maniera amplificata e potenziata fino all'esasperazione, la stessa rivoluzione linguistica ed estetica proposta già nel teatro. Il primo dato è costituito dal rifiuto dell'ordinamento convenzionale[23] istituito tra produzione di segni cinematografici e produzione di un qualsiasi tipo di istanza comunicazionale risultante da un rapporto tradizionalmente stabilito, e rigorosamente codificato, tra la « finzione » filmica, i suoi propri elementi, e la comunicazione di significati-referenti tendenti allo stabilimento di *un* senso esplicito e chiaro fino all'ovvietà (e che si troverebbe, per di più, « fuori » del cinema o del film stesso, depositato in qualche mondo delle idee, dei concetti correlativi a qualche metafisica o « naturalistica » classe di oggetti e di significativi pre-ordinati).
Viene in altre parole rifiutato in *N.S.* il livello di una possibile, prestabilita « comprensione » (una sorta di « recinzione » quasi) — condotta sui parametri della « norma » — dei fatti filmici all'interno di una tradizione di riferimenti costanti posti tra aree culturali-semantiche e linguistiche dello spettatore e aree linguistiche, espressive e stilistiche prospettate dal film prodotto.
Viene pertanto denunciata la *riduzione* dell'opera cinematografica e dei suoi segni e dei suoi procedimenti specifici all'area di prestabilita, codificata, standardizzata *comprensività* linguistico-semantica *usuale* dello spettatore. Viene contestata in *N.S.* la nozione separata di autore da una parte e di spettatore dall'altra, intesi come individui appartenenti a mondi diversi e opposti eppure mediati dallo stabilimento di una comunicazione, anche estetica, *certa* (e scarsamente rilevante poi e a livello della comunicazione ordinaria e a livello dell'« informazione » estetica) perché basata su regole appunto arbitrariamente stabilite per convenzione sociale.
Invece lo spettatore si farà tale durante il lavoro dinamico del film; anzi, dovrà farsi egli stesso partecipe/attore della produzione delle sequenze, operando uno sforzo di conoscenza (piuttosto che operando un « ri-conoscimento » riflesso e meccanico, inutile) di contenuti, forme, sensi che non siano già stabiliti, e dunque ritrovati proprio per la convenzionalità stratificata di procedimenti classificati rigorosamente a seconda della produzione di un senso determinato e scontato[24].
L'« approssimazione » che invece viene a darsi in *N.S.* tra elementi tematici e elementi formali (e loro organizzazione, intesa appunto non più come mezzo di veicolazione e/o comunicazione in senso piano, classico), e altresì il livello di accostamento ad essi e di loro conoscenza da parte dello spettatore, è tale che lasci pur sempre spazio e possibilità ad una pluralità di letture, ad una non prevista o *precisa* individuazione di referenti culturali, storici, sociali, politici, estetici o poetici in senso stretto, e intesi come *già noti* e già sfruttati. Fino al limite della « non comunicabilità » (che non significa comunque mancanza di « informazione »), sca-

[23] Insistiamo nell'usare questo termine perché vogliamo di continuo sottolineare che non si possono contraddire *totalmente* le convenzioni, gli ordinamenti logici, culturali e tecnici, per approdare, « magicamente » quasi, all'*assenza di qualsiasi convenzione*, usufruendo in maniera metafisica della nozione e dell'Idea di ribellione e basta, in sostanza piuttosto acriticamente. È vero che piuttosto ci si oppone ad una *certa* tradizione, ad un *determinato* (e deterministico) ordinamento, a *certi* riferimenti logico-culturali *dati*; per porsi invece su un altro piano che avrà pure le sue convenzioni espressive, *diverse*, le sue leggi autonome, percepibili in relazione *anche* al complesso di regole contestate e rifiutate, ma pur sempre in qualche rapporto con un qualsiasi (ripetiamo: anche diverso e opposto) ordinamento, con una qualche (e, di volta in volta, occorrerà vedere di che tipo è) organizzazione; al di fuori della quale non può darsi comunicazione né strumentale né estetica.

[24] Cfr. « Prassi della teoria... », cit.

turente dal « blocco » del riconoscimento del già esperito e da una espressione costruita sulla vanificazione dei materiali comuni e dei canoni vigenti. Mentre, d'altro canto, viene suggerito il lavoro di ripensamento, la riflessione, l'indagine analitica sugli elementi e sulla « fattura » del film, proprio per non bloccare la lettura ad un livello standardizzato di referenti culturali, storici o materiali *determinati*, e a livelli di semiosi già schematizzati; e per approfondire invece il senso di apertura, della multivocità dei suggerimenti e delle interpretazioni da produrre e da ricostruire attraverso lo studio attento del senso globale dell'opera, dei procedimenti specifici del mezzo, dell'impiego dei materiali e delle forme. Fino a giungere ad un livello di espressione e di costruzione del senso al di fuori o al di là della norma e dell'abitudine, dando vita ad un'opera in sé chiusa, perfetta, dalla struttura certamente compiuta e « necessaria » eppure possibile di molte « entrate », di molti « ingressi », che tuttavia non ne scardinano né la compattezza formale-strutturale né la « necessità » estetica e tematica. Si tratta dunque di sollecitare anche un ripensamento su tutto ciò che è lecito comunicare sfruttando al limite estremo (di un minimo di convenzionalità espressiva e di regolamento della comunicazione che può trovare le sue leggi — al limite — anche all'interno di una sola « prova » o opera) le possibilità del mezzo, le intuizioni estetiche, le potenzialità stilistico-espressive dell'autore e le capacità di scomporre e di ricostruire la realtà esterna o interna, « vera » o « falsa » che sia, sui piani e sensi diversi da quelli usuali o propri di altre forme, livelli e attività di conoscenze e di produzione di rapporti *con* la realtà.
In primo luogo dunque, in *N.S.* è chiaramente avvertibile che gli eventi da filmare, i contenuti e i materiali « esterni » alla m.d.p. — insomma i « fatti » o la « realtà » extra-filmica — non assumono un aspetto *preminente* nel contesto del film. Sono invece visti come piano di riferimento a *potenzialità* narrative, concettuali, storiche, sociali, culturali, a *centri di aggregazione delle virtualità della significazione*; che non vengono però rivelate, delimitate, ritagliate ed usate mediante le *distinzion*i tradizionalmente classificatorie degli ambiti del discorso e del repertorio stilistico. La visione dell'autore (intesa in senso fisico, percettivo, intellettuale ed estetico), costruita specificamente su piani e secondo le coordinate della rappresentazione filmica del mondo (esterno e interno che sia) travolge, nella sua *carica produttrice*, dinamicamente espandentesi al di fuori e al di là della norma, le leggi e i canoni di riferimento propri di quegli oggetti, fatti, eventi, contenuti sociali, morali o sentimentali o d'altro genere che si vanno fondando a livello di costituzione di essi come elemento e senso del discorso del film.
Questo specifico uso del cinema, questo indagare le sue possibilità semiotiche, questa spregiudicata utilizzazione dei procedimenti porta alle estreme conseguenze il travolgimento/ricostituzione-su-altro-piano dei contenuti, fatti o eventi che, in sé, non hanno alcun valore primario rispetto alla lingua che li organizza, non hanno alcuna precedenza nei confronti del linguaggio cinematografico: in quanto esso non costituisce una « trascrizione » di materiali extra-linguistici « primari », assolvendo la funzione solo strumentale del comunicare *attorno a* realtà preesistenti; ma piuttosto si dà come possibilità semiotica di costituzione di oggetti e di mondo, di contenuti e di eventi, di sensi e di significazioni in maniera autonoma e diversa rispetto ai materiali utilizzati, alla realtà extra-filmica, al cosiddetto « referente oggettuale » del messaggio.
Il senso del cinema di Carmelo Bene, così come può apprezzarsi, per estensione, da *N.S.*, consiste nella trasformazione delle condizioni stesse di leggibilità della materia extra-filmica secondo gli schemi logici, narrativi e stilistici della *rappresentazione*, più o meno convenzionale e dettata da « regole », *mediante cinema*. Il cinema è insieme mezzo, strumento e, più in

generale, area di costituzione di un linguaggio, di relazioni significanti, di sensi, di conoscenze e di esperienze, di sentimento e di percezioni. In questo senso sono verificabili le intuizioni poetiche e teoriche di Carmelo Bene. Il lavoro filmico in *N.S.*, costruito su una somma di dati dalla apparente caoticità, su piani di compresenza di materiali disparati e di « valori » espressivi eterogenei, sulla linea di accostamenti impensati e di improbabili sintesi concettuali, percettive, visive ed acustiche, ha una sua immediata conseguenza nella *notazione poetica o estetica* dei materiali e dei procedimenti che vengono in questo senso ad essere contrassegnati.

Materiali e procedimenti utilizzati secondo la funzione estetica che li pone in primo piano in un riferimento costante a se stessi e alla legge specifica del loro impiego assolutamente non-strumentale (nemmeno a livello dell'« espressivo » tradizionale: della « fuoriuscita » cioè, per così dire, del sentimento e dell'ispirazione-intuizione appartenente al mondo privato dell'autore). Piuttosto vanno a costituire l'oggettivazione della *poeticità* della visione secondo il cinema e dei suoi mezzi di scandaglio e di lettura estetica della realtà; nel senso di un uso non « economico » di essa, ma di una considerazione che tenga conto della sua potenzialità di costituirsi come materiale indefinito per la costruzione di una visione del reale secondo l'intenzionalità di sortire da esso un effetto estetico.

In tal senso vanno interpretati, studiati ed esplicati i codici retorici e stilistici cui Carmelo Bene ricorre per fondare l'opera cinematografica, la lettura del mondo attraverso il cinema e la lettura del cinema (e della sua storia e delle sue potenzialità espressive) attraverso il film. Il privilegio di alcuni artifici linguistico-espressivi rispetto ad altri, il rifiuto delle regole classiche e della norma rassicurante, della logica astratta e classificatoria e l'uso, in *N.S.*, dell'amplificazione, della ripetizione in funzione di una visione « erotica » e « barocca », corrispondono proprio all'intenzione di produrre una visione della realtà basata sulla complessità di una lettura estetica dei problemi della storia, del mito, e dell'io, dell'impossibilità dell'identico e della sua totale nullificazione.

Ecco perché alcuni elementi della costruzione del discorso di *N.S.*, alcune notazioni « normative » nell'organizzazione dei materiali, la selezione e l'esibizione stessa di certi elementi (colori, suoni, paesaggi, oggetti, etc.), attraverso particolari moduli retorici e linguistici e stilistici, tendono all'autonomia: esibizione di sé come lingua e come stile, come situazione pratica e come caratterizzazione estetica per sé sufficiente e che non rinvia ad altro all'infuori del suo porre sé come dato primario significante. Valori che non si pongono sul piano astratto della riflessione soltanto teorica, del metafilm, della lingua che dice se stessa, ma che si pongono insieme come produttività di segni significanti e portatori di significati e sensi multipli, sperimentati spesso nella loro risonanza e nella potenzialità di sottolineatura degli effetti estetici e semantici polivalenti che tendono a fissarsi in valori permanenti di struttura del discorso filmico; struttura e stile da poter ri-usare in determinate circostanze della comunicazione estetica o narrativa o psicologica, e così via.

Il che significa anche raggiungere un livello di autonomia nella produzione artistica e nel lavoro di stabilimento di significati, sensi e contenuti esplicitamente *filmici* con particolari sottolineature estetiche. Autonomia rinvenibile nella decisione di non circoscrivere ciò che di volta in volta si presenta come tradizionalmente esprimibile in un dato contesto piuttosto che in un altro, in una certa forma linguistica piuttosto che in un'altra, con una data caratterizzazione espressiva o con un certo ordinamento logico; e invece nella volontà di esprimere tutto ciò che si vuole a livello di forme del cinema, di contestualizzare qualsiasi elemento « inafferrabile » o intimo o segreto proprio a livello di costruzione del film invece, nonché

di uso peculiare della macchina da presa e della « visione secondo il cinema ».
Il che, ancora, vuol dire opposizione ad istituire distinzioni arbitrarie, storicamente consolidate, ma non eterne né uniche, tra le forme di rappresentazione, di conoscenza e di riproduzione o produzione diretta di mondo a livello dell'opera: tessuto di convincimenti, di sistemi gnoseologico-concettuali, di intenzionalità estetiche, di modalità di giudizio, etc., che non va *consacrato.*
Negazione infine della *separatezza* artificiosa (ideologica ancora una volta) tra « realtà e « finzione », sapendo bene che la cosiddetta « finzione » dell'arte non è meno « falsa » o più « vera » delle « finzioni » delle ideologie (che costruiscono morali, metafisiche, economie irreversibili, istituzioni, sistemi culturali e gnoseologici, etc.). Sapendo cioè che la « finzione » (usando, questa volta, la nozione in senso teorico ed operativo) non è altro che la condizione stessa della realtà autonoma (anche se variamente interrelata con le altre forme di produzione, con la realtà sociale, etc.) dell'opera, dei significati in essa fondati, del senso globale che ne scaturisce: che sono anche frutto di scelte gnoseologiche, pratiche, estetiche, retoriche, poetiche e infine politiche del produttore dell'opera. Scelte individuate e fondate dai canoni proposti nell'operazione stessa della produzione dell'oggetto dell'arte.

2.4. *L'erotismo della visione*

Tutti gli elementi e i caratteri or ora indicati, nonché gli aspetti peculiari della costruzione del linguaggio filmico in Carmelo Bene, sono riscontrabili (e verificabili) nella organizzazione semiotica di *N.S.*
Uno dei dati unificatori di questi elementi e di questi procedimenti sembra essere l'*erotismo della rappresentazione o della visione.*
Questa nozione viene qui introdotta e usata almeno in due accezioni non necessariamente rigorose — se viste nel loro inevitabile rinvio ai campi d'analisi ad esse più pertinenti (la psicologia o anche l'estetica e la retorica) —, e non specifiche — in senso riduttivo della potenzialità e della vitalità dell'impiego dell'espressione —, e variamente interrelate tra di esse.
Nella prima accezione la nozione viene impiegata in senso metaforico, largo, per cui « erotismo rappresentativo » o « erotismo della visione » stanno ad indicare « straordinaria ricchezza e varietà degli elementi materiali »: presenti in *N.S.* a livello di una già avvenuta formalizzazione di essi (sul piano della loro rappresentabilità filmica) secondo le coordinate dell'immagine filmica, della notazione acustico-verbale, del sonoro in generale, dei meccanismi impiegati (e della loro reiterazione costante), a livello di costruzione delle sequenze (particolari leggi delle inquadrature, del montaggio, delle tecniche di ripresa, etc.). Nella seconda accezione il termine sta ad indicare il *senso* che questa presenza e questa ricchezza di materiali e di procedimenti, e della loro ricorsività, assume, specificandosi in una visione filmica secondo « connotazioni erotiche ». Cioè secondo un procedimento tendente, tra l'altro, anche a stabilire rapporti di *libido* generalizzata della visione e dell'ascolto, della *produzione* di immagini e di voce come alternativa (e sostitutiva) di un rapporto sessuale — materialmente inteso in senso esclusivamente genitale — con un rapporto erotico con la realtà e con il mondo che sia più ampio della materialità genitale istituzionalizzata e che investa invece tutte le potenzialità del corpo come fondazione di Eros e come luogo del trasferimento della sessualità in erotismo e del dato intellettuale in dato sensuale. In un rapporto più complesso con il *proprio corpo* (quello dell'attore/protagonista di *N.S.*) e con le personali visioni e riformulazioni estetico-rappresentative del mondo. In

questo modo l'erotismo può divenire uno schema fondamentale (gnoseologico ed ideologico addirittura) di una visione del mondo secondo interessi estetici[25].

Così il dato primario in *N.S.* è costituito dal primum dell'immagine in sé e dell'acustico in sé, con tutte le loro componenti: il colore, le disposizioni figurali, i rapporti spaziali, l'organizzazione dei materiali *dentro l'*inquadratura e *dentro* il « riquadro » stesso ritagliato della visione obbligata, l'inquadratura stessa infine: in cui però si distinguono diversi piani *di* e *in* profondità, di ordinamento degli oggetti, gesti e relazioni che sono piani suggeriti di scansione della visione e dell'immagine (per quanto attiene al piano delle immagini). I toni, le inflessioni, le altezze vocali o previste dalla composizione musicale scelta ed eseguita, i timbri, le pause, le notazioni derivanti dai cosiddetti « tratti soprasegmentali » del segno parlato, al di là del suo immediato impiego (e uso) come strumento di stabilimento di significati standard (per quanto riguarda il piano dell'acustico, della *vox*). *Voce* proprio come emissione fonica relativa al *contesto* verbale *detto* che, dal canto suo, ha già una rilevanza notevole — come abbiamo visto nel primo paragrafo — a livello soltanto di senso estraibile dalla costruzione linguistico-letteraria del parlato come *testo*, frammento di opera letteraria e discorso « alto » nel senso della retorica e della letterarietà e delle sue funzioni.

Ebbene, questi dati primari, eterogenei, relativi a diverse e complesse funzioni comunicative (nel senso delle funzioni denotativa e connotativa) vengono riformulati e impiegati in *N.S.* con uno scarto ed una preminenza dell'approccio connotativo rispetto a quello denotativo-referenzialistico. Nel senso che viene anche ribaltato, semmai, il dato referenziale ed il suo ambito contestuale stesso. Il referente contestuale non sarà più costituito dall'« oggetto » o dal significato che « sta al suo posto » (secondo una visione ancora piuttosto grossolana dei fatti di lingua e di semiosi), o dal « dato » extra-linguistico assente e supposto, e al quale la comunicazione tenderebbe stabilendo con esso, in qualche modo, un rapporto mediato, di tramite, rispetto al soggetto parlante-guardante-conoscente. Piuttosto il referente contestuale sarà costituito dalla complessità dei riferimenti connotazionali che istituiscono infinitesime sfumature, aspetti molteplici di una lettura « interna » della realtà e del procedimento semiotico di coscienza/interpretazione/dizione di una certa realtà (quella dell'opera e quella privata dell'autore a monte dell'opera).

A livello formale, a livello esistenziale, a livello fenomenologico verrà pertanto sottolineato in *N.S.* l'aspetto di approccio erotico con il mondo « esterno » all'opera (quel mondo dei « contenuti » che è *materialmente* esterno, ma che — formalizzato sul piano dell'espressione — diviene sostanza-senso del film), trasformato in una espressione che assomma le connotazioni di una visione erotica stabilita dal contesto del linguaggio del film. L'erotismo dei sensi, della corporeità stessa, della fisicità e della materialità, assunti come dati fondamentali della costruzione formale del discorso, viene tramutato in schema intellettuale che filtra i contenuti sensibili per trasformarli in « forme erotiche » della conoscenza e del giudizio, dell'esistenza e della riflessione. Mentre, d'altra parte, gli stessi procedimenti e gli stessi schemi intellettuali, preordinati alla visione della realtà e all'organizzazione razionale dell'opera, vengono ad essere *contaminati* dalla sensibilità dell'erotico, dalla corporeità sublimata in un trasferimento di piani: da quello indeterminatamente materiale e fisico del biologico, del fisiologico o del sessuale a quello raffinato e formalizzato del-

[25] Vedi H. Marcuse, *Eros e Civiltà*, Torino, Einaudi, 1968², soprattutto il capitolo IX, « La dimensione estetica ».

l'astratto sensibile, dell'intellettuale sensuale, dell'estetico rappresentativo. L'erotismo viene dunque inteso come un insieme di scelte a livello della *corporeità* e dei sensi che contraggono una relazione non casuale con l'aspetto intellettuale: che diviene pertanto elemento e insieme modalità *cointeressati*, per così dire, all'attività del corporeo e del sensibile. In *N.S.* si tratta della rappresentazione materiale (e non concettuale-astratta) della corporeità complessa dei dati della percezione visiva e di quella acustica organizzate in tutta la loro ricchezza: la ridondanza, la *presenza* fenomenica continua della *visione* secondo la rappresentazione filmica (produzione di immaginario, di punti di vista, della temporalità e della spazialità) e della *audizione* secondo la riproduzione o produzione sonora stabilita a più livelli (le voci che si sovrappongono e si susseguono con le differenze tonali, la varietà degli stilemi e dei riferimenti culturali e « dotti », gli ambiti della letterarietà cui rimandano, le funzioni diverse che assolvono, il gioco continuo tra *vox* naturale e suoni musicali o rumori, lo scontro tra questi dati diversi — e diversamente organizzati — della sonorità, e così via).

Questa straordinaria ricchezza fa sì che *N.S.* si ponga come un film in cui il dato più rilevante è il *continuum* della visione ininterrotta di questa rappresentazione della corporeità vista come erotismo ripetuto della (e dalla) visione e della (e dalla) riproduzione di essa (o sua autonoma produzione diretta); e in cui il rapporto intellettuale — delle scelte predisposte intenzionalmente e razionalmente all'organizzazione dell'opera — non rimane né astratto né separato, ma, per così dire, « contaminato » dalla straordinaria varietà delle soluzioni stilistiche, estetiche e percettive, e dalle componenti diffuse in espansione a spirale di una corporeità che si accampa con tutta la rilevanza di un dato simbolico, materiale eppure metaforico, presente eppure traslato. Corporeità risultante da tali coppie di opposizioni proprio perché fondata dal rapporto intellettuale e intimamente connessa ad una presenza dell'intellettuale nel corporeo (e viceversa). Funzione intellettuale indirizzata nello specifico senso che presiede alla traduzione poi della materialità, organizzata e incanalata sul piano di un rapporto genericamente sessuale, in fenomenologia maggiormente articolata ed espansa dell'Eros e della sensualità del corpo preso nella sua interezza come matrice e luogo di libido.

L'assunzione dei dati fisici, materiali, informali e « immotivati » della corporeità (come presenza irriflessa, immediata a livello di stimoli del sesso) sul piano intellettuale, e cioè a livello di riflessione su di essa e di codificazione ampia della corporeità in un arco di possibilità fenomenologicamente componibili e coscientemente accertabili, è ciò che rende possibile il trasferimento del piano della materialità bruta e indeterminata in quello della *corporeità* distinta; intesa questa come insieme di scelte possibili a livello di fenomeni e di virtualità corporee dell'Eros, risultante dal passaggio avvenuto — nel corpo-superficie e nell'intelletto-concentrazione di « profondità » — dalla sessualità all'erotismo tramite una mediazione intellettuale in funzione di rappresentazione materiale cosciente della propria fenomenicità della presenza.

Ciò avviene in *N.S.* a livello dell'immagine e dei codici che presiedono all'organizzazione ed alla funzione dell'immagine stessa. La ricchezza indeterminata della materialità della visione e dell'acustico diviene *corpo* di oggetti e di colori, di frantumazioni spaziali, di angolazioni raffinate, di luci e di piani, che scandiscono visione ed immagini in un *prius* e in un *posterius* dell'intervento visivo, nel passaggio dal *gesto* del guardare all'*atto* (e al senso) della visione. Passaggio caratterizzato anche dalle condizioni stesse, obbligate, di un *conoscimento* della differenza qualitativa che si pone tra la varietà *continua* del materiale profilmico (gli oggetti compresenti nella inquadratura, che rimandano — ovviamente — al conti-

nuum della « realtà »[26]) e la visione secondo il piano della rappresentazione filmica che ne organizza le possibilità funzionali della discretizzazione e della significazione.
In *N.S.* la rappresentazione è sempre di questo tipo « materiale », per così dire: nel senso che si oscilla intenzionalmente tra presenza materiale di un oggetto o di un volto o di un evento emblematici, e presenza simbolica, intellettuale e poetica — fusa nell'evento fisicizzato nel segno dell'Eros e della ricercata identità tra continuum reale e continuum avvolgente delle visioni, dell'immaginario, delle connotazioni estetiche. Si oscilla tra presenza di un colore dominante o di una serie sonora offerti come dati fondamentali della costruzione formale, e il discorso fisicizzato, *tradotto in rappresentazione dei suoi stessi contenuti e costituenti materiali,* che si pone non dietro ma *insieme* ai dati della rappresentazione e della produzione delle immagini.
Quello che manca — ed è ciò che conferisce un grande valore al film, e che lo pone sul piano di grande esempio in questo senso — è l'operazione grossolana di traduzione di una rappresentazione *astratta* (che, in fondo, o è linguistico-verbale in senso stretto, e logica, o è riformulabile comunque nei segni di un codice linguistico specifico, naturale o artificiale che sia) in rappresentazione *concreta,* nell'illusione di poter « vestire di immagini » le relazioni astratte del giudizio intellettuale e della scansione logico-formale[27].
Qui la rappresentazione è già livello di lingua e di conoscenza, di giudizio e di visione del mondo e dei mondi, di rapporto « astratto » se si vuole, col mondo, eppure direttamente coinvolto sul piano della materialità fenomenologica del *contatto* col mondo (della storia, del mito, della biografia, dell'immaginario, etc.). Un livello insomma di visione e di esistenza insieme, nel senso della rappresentazione (come produzione estetica e materiale di immagini e di suoni) di una dimensione cosciente della corporeità dell'esistente e delle sue indefinite possibilità e interrelazioni coll'intelletto, col giudizio e con la produzione delle forme in cui esso si costituisce e vive. In una ricercata identità tra piano intellettuale e piano corporeo-sensibile, tra piano del continuum fenomenico del reale e piano di una fenomenologia ricchissima delle forme rappresentative della visione (anche secondo l'estetica del cinema e del film) di esso reale.

2.5. *Barocco e riflesso*

È in questo senso esplicito che si può cogliere il carattere « barocco » della costruzione linguistica e degli incastri tematici di *N.S.* Nel senso che la dialettica « squilibrata » tra *ordo* e *inventio*[28] rinvia proprio ad un *confronto* non risolvibile in una compostezza « classica » delle forme e né in una placida serenità di ispirazione. Si tratta di un confronto radicale tra le avvenute — e culturalmente normative — canalizzazioni della sessualità (ma non solo di essa: questa come *esempio* evidente di una

[26] Anche se illusoriamente, in quanto il materiale raccolto e selezionato per dar luogo ad una sequenza filmica non è più, o non è più soltanto, il materiale *reale* in senso tradizionale, poiché ha già subìto un primo intervento in funzione di organizzazione intenzionale delle sue funzioni all'interno dell'inquadratura e della sequenza, in chiave razionale o emotiva o estetica.

[27] Manca cioè il piano di una banale e grossolana metaforicità o simbolicità, se intese come volgare strumento di riformulazione — sui piani dell'« immagine » — del giudizio logico-astratto.

[28] Vedi la « Lettera a Carmelo Bene sul Barocco » di Vittorio Bodini, in Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970.

separatezza in generale dei rapporti con il mondo, garantita dalle Istituzioni che « chiudono » e « ecludono ») in rapporti privilegiati in senso puramente genitale (e ordinati dalle e nelle istituzioni e ideologie del contesto politico-sociale in cui si vive e del gruppo cui si appartiene) da una parte; e le indefinite possibilità di uso mentale del sesso, di erotizzazione continua e diffusa della corporeità intera ad estensione del principio di piacere a qualsiasi rapporto con la realtà e con l'io, dall'altra parte. Un *gesto erotico* che si pone al di fuori e al di là degli schemi dell'economia, dei rapporti di produzione, degli obblighi di prestazioni sociali stabilite, di leggi che istituiscono separazioni funzionali per un mondo che non è del singolo, che stabiliscono rigidamente ambiti, tempi e modalità delle esecuzioni previste della propria attività nel mondo del lavoro o della prestazione.
La visione filmica in *N.S.* contesta la riduzione dell'io al piatto mondo del lavoro o degli ordinamenti prestabiliti e ricostruisce *anche* secondo i canoni di una diffusa eroticità o di una corporeità estesa e cosciente il rapporto con la realtà esterna, con gli altri, con la storia, il mito, con l'esistenza e con la visione estetica di essa, con l'*immaginario* infine. Fondandosi su di una teoria della visione e dell'immaginazione e dell'immaginario intesi come ricchezza « barocca » di una percezione sensibile indefinita a livello di una inconclusa « lettura erotica »; e a livello di totale coinvolgimento del corpo nell'intellettualità dei canoni che presiedono alla produzione di singole visioni o di visioni più generali del mondo, del mondo dell'opera e di quello del film in particolare. La rottura dell'*ordine* (classico, razionale) e il privilegio dell'invenzione (recupero della fantasia e dell'immaginazione [29]) segnalano una conseguente maggiore autonomia

[29] Il valore della funzione della fantasia come recupero di un mondo della libertà represso e ricacciato nel fondo dalla ragione, dal principio di realtà e dagli obblighi di prestazione era stato già messo in rilievo da Freud, il quale poi sottolineava l'intima connessione tra il « processo » di pensiero proprio dell'attività fantastica, l'immaginazione insomma, e il principio di piacere « scisso » e separato dal resto. Vedi per questo H. Marcuse, *Eros e civiltà*, cit., alle pp. 169-170: « La *fantasia* come processo psichico separato è originata e, contemporaneamente, lasciata indietro dall'organizzarsi dell'Io del piacere in Io della realtà. La ragione vince; essa diventa spiacevole, ma utile e corretta; la fantasia rimane piacevole ma diventa inutile, falsa — un puro gioco, un sogno a occhi aperti ». Solo l'arte, recuperando l'immaginazione e la *negazione* della non-libertà del principio di realtà, della ragione e dell'utile, riesce a riproporre un mondo non scisso, una realtà in cui « l'immaginazione tende alla riconciliazione dell'individuo col tutto, del desiderio colla realizzazione, della felicità colla ragione. Mentre quest'armonia è stata relegata nell'utopia dal principio della realtà costituita, la fantasia insiste nell'affermare che essa deve e può diventare reale, che dietro all'illusione sta vera *conoscenza*. Le verità dell'immaginazione vengono realizzate per la prima volta quando la fantasia stessa prende forma, quando crea un universo di percezione e comprensione — un universo soggettivo e allo stesso tempo oggettivo. Ciò avviene nell'*arte*. L'analisi della funzione cognitiva della fantasia diventa in questo modo analisi dell'estetica quale "scienza della bellezza": dietro la forma estetica sta l'armonia repressa tra sensualità e ragione — l'eterna protesta contro l'organizzazione della vita da parte della logica del dominio, la critica al principio di prestazione. L'arte è forse il più visibile "ritorno del represso", non soltanto sul piano individuale ma anche su quello storico e della specie. L'immaginazione artistica dà forma al "ricordo inconscio" della liberazione che fallì, della promessa che fu tradita. Sotto il dominio del principio di prestazione, l'arte oppone alla repressione istituzionalizzata l'"immagine dell'uomo come soggetto libero. Ma in condizioni di non-libertà, l'arte può sostenere l'immagine della libertà soltanto nella negazione della non-libertà" ». H. Marcuse, *Eros e civiltà*, cit., p. 171; l'ultima citazione è tratta da Adorno, *Der gegangelte Mensch*, in « Der Monat », V (1953). Anche Jung, e ancor più di Freud, ha messo

nel contesto delle forme espressive e dei contenuti da esibire e dei sensi da costruire. Segnalano — attraverso la negazione — la preminenza di una ricostruzione estetica secondo l'autonomia della *inventio* e della ricchezza espressiva; di più: segnalano la ricostituzione degli atti conoscitivi — giudicanti nei confronti dell'esistenza, della memoria e della storia, delle mitologie, della cultura insomma —, a livello puramente estetico. Una estetica della visione che presenta i forti caratteri di un barocco, dell'erotico o di un erotismo accentuato della visione estetica e formale: il segno anche di un'*utopia infinita* nelle capacità estetiche e poetiche di lettura della realtà e di rapporti materiali col mondo.
Ormai la « rivalutazione » del Barocco è un dato rilevante nella cultura europea almeno dalla seconda metà del secolo scorso: dagli scritti di Nietzsche e di Wölfflin (a parte la parentesi denigratoria del Croce [30]) fino al nostro più recente Anceschi, il quale può affermare che non v'è studioso che, in qualche modo, non abbia tentato un discorso sul Barocco o che non si sia imbattuto in esso, nel corso dei suoi studi, tentando di risolverne il problema critico, storico e teorico [31].
Le parole del Milizia a proposito del Barocco di Borromini, come servono bene ad indicare, per opposizione, i caratteri propri del Barocco nei confronti del Classicismo, servirebbero, metaforicamente, a chiarire ugualmente bene il senso che assume *N.S.* — agli occhi dei critici ufficiali, p.e., quelli impiegati nei quotidiani, nei partiti e nelle congregazioni statali — nei confronti degli stilemi « classici » del cinema tradizionale:

« Borromini portò la bizzarria al più alto grado del delirio. Deformò ogni forma, mutilò frontespizi, rovesciò volute, tagliò angoli, ondulò architravi e cornicioni, e profuse cartocci, lumache, mensole, zig-zag, e meschinità d'ogni sorta.
L'architettura borrominesca è un'architettura alla rovescia. Non è l'Architettura, è una scarabattoleria di ebanista fantastico... Borromini in Archi-

in rilievo la funzione cognitiva dell'immaginazione, senza però raggiungere la sintesi critica e propulsiva della metapsicologia freudiana.

[30] Nella *Storia dell'età barocca in Italia* il Croce riproponeva ancora di definire il Barocco come « varietà del brutto »: « Le origini mostrano che la parola e il concetto di "barocco" nacquero con intento reprobativo per contrassegnare non già un'epoca della storia dello spirito e una forma dell'arte, ma un modo di perversione (sic!) e di bruttezza artistica. A mio avviso è necessario *essi serbino o riprendano nell'uso rigoroso e scientifico quest'ufficio e significato, ampliandolo e dandogli migliore determinazione logica.* (...) Il barocco, come ogni sorta di brutto artistico ha il suo fondamento in un bisogno pratico, quale che questo sia, e comunque si sia formato, ma che, nei casi come questo che si considera, si configura semplicemente in richiesta e godimento di cosa che diletta, contro tutto, e, anzitutto, contro l'arte stessa... E veramente non c'è difficoltà alcuna ad additare la caratteristica del Barocco... nel sostituire *la verità poetica, e l'incanto che da essa si diffonde, con l'effetto dell'inaspettato e dello stupefacente, che eccita, incuriosisce, sbalordisce, mercé la particolare forma di gradimento che procura* ». Con tutto quel che ne segue: il barocco come « non-arte », come « contro-stile », etc. Il brano di Croce è citato in L. Anceschi, *Del Barocco e altre prove*, Firenze, Vallecchi, 1953, p. 72.

[31] « Davvero, mentre, da un lato — e mi limito a ricordare qui il significativo ed influente esempio di T.S. Eliot —, diversi e fortemente caratterizzati movimenti letterari e artistici si richiamano con precise motivazioni di poetica a ragioni particolari del Barocco, d'altro canto, l'attenzione è così viva e varia e continua che si direbbe non vi sia critico e storico dell'arte, critico e storico delle letterature moderne, studioso e teorico dell'estetica, filosofo, moralista... che non abbia portato in questo campo un suo contributo, o almeno l'intenzione di un contributo ». L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1968[3], p. 98.

tettura, Bernini in Scultura Pietro da Cortona in Pittura. Il Cavalier Marino in Poesia [Carmelo Bene in Cinema] sono peste del gusto. Peste che ha appestato un gran numero d'artisti. Ma non c'è male da cui non possa tornar del bene. È bene veder quelle loro opere, e abbominarle. *Servono per sapere quel che non si deve fare. Vanno riguardate come i delinquenti che soffrono le pene delle loro iniquità per istruzione dei ragionevoli* » [32].

Al punto che si è estesa la nozione di « barocco » a secondo termine di una opposizione estetica irriducibile: Classicismo/Barocco. Barocco dunque viene ad essere tutto ciò che non è *nella* tradizione, che non appartiene ad un ordine scritto, fissato, all'equilibrio delle forme e del giudizio, al *metron*, alla misura, alla pacatezza. Esso è « l'incredibile (...) ed ingiustificato spezzarsi improvviso delle misure armoniche, della « concinnitas » della Rinascenza per lo sfrenato liberarsi delle forme proprie del nuovo secolo » [33].

In questo senso ulteriore, dell'antitesi Classicismo/Barocco, della « rottura » dell'equilibrio e della misura classici della pacatezza, si può ancor meglio parlare di Barocco per un film come *Nostra Signora dei Turchi*; dove ogni sequenza è un « incastro di irregolarità », di forme non consuete, di fusioni improbabili, di innesti impensati tra livelli del discorso e livelli di rappresentazione, tra momenti « alti » di stile e momenti « infimi », tra diversi toni e diverse « irregolarità » dei timbri. In un ritmo nuovo tutto giocato tra l'*ordine* delle forme, che in qualche modo presiede alla organizzazione del film e dei suoi multivoci sensi, e la libera *invenzione* estetica ed espressiva che quell'ordine contesta: riaffermandolo in quest'atto eppure aprendolo ed espandendolo in contraddittorie volute dell'immagine, in concentriche ripetizioni di sequenze in un flusso continuo dove i distinti si mescolano e le funzioni assumono lo status dell'intercambiabilità. Il tutto per giungere alla costituzione di un senso molteplice, contraddittorio se si vuole, di condanna e rifiuto dell'arcaicità di valori accertati, immobili, svuotati di propulsività e di apertura. In funzione invece della liberazione dell'invenzione estetica e della ricomposizione ideale dei tempi, degli spazi, dei piani molteplici, dei materiali, dei modelli del comunicare, degli effetti estetici: unificabili poi tutti nel complesso tema barocco di Narciso, che ha notevole rilevanza tematica, culturale e filosofica (e che, ovviamente, non ha niente a che vedere con il presunto « narcisismo » di Carmelo Bene, di cui critici tanto acuti hanno parlato con insistenza, confondendo al solito l'opera con l'autore, la vita con l'arte — come ai bei tempi andati, ahimé! —, la psicologia da strapazzo e lo psicologismo da consumo con l'estetica e la teoria dell'arte).

Il tema di Narciso. Impossibilità dell'*identico* nel riflesso che raddoppia, aliena l'individualità e la singolarità, riproponendone di continuo la parvenza troppo incerta nell'immobilità precaria di uno specchio d'acqua messo in pericolo da minimi interventi atmosferici (una brezza leggera può distruggere, frantumandolo, quel riflesso precario).

Smarrimento del *riconoscimento* (per usare la terminologia di G. Genette) che è identità confermata, rassicurante, eppure e insieme identità interrotta, contraddetta dall'immagine stessa come doppio e come altro: immagine/identità *del* riconoscimento e immagine che è *doppio* e *altro* perché fonda una identità *nel* ri-conoscimento, che è ancora qualcosa di *altro* dall'essere dell'identico. L'immagine dunque come condanna della certezza dell'io (e, anche, se dell'io della bellezza estetica, delle forme e della dimensione del bello fenomenico) nella sostanza della alienazione e della

[32] Citato in L. Anceschi, *Del Barocco e altre prove*, cit., a p. 55. Il corsivo è mio.
[33] L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, cit., p. 99.

frantumazione in una miriade di rapporti speculari col mondo. Spostamento della propria certezza e identità nel flusso dell'immagine che si pone e subito si cancella, prende altre forme, fornisce sostanza del riconoscimento ad altre realtà, differisce l'io in un sistema costantemente in bilico di riferimenti evanescenti.
Labilità dello stabilimento del proprio riferimento, dell'identico, e dispersione nell'abisso fluttuante, irriducibile, dell'immagine-acqua corrente che trascina e trasforma, in una contraddizione inarrestabile di certezze e di differimenti. « Il principio della "leggerezza" barocca è l'infedeltà a se stessi. Prima ancora di essere vissuta come comportamento, è subìta come destino »[34].
Ed ecco appunto la dissociazione dell'io, nel protagonista di *N.S.*, tra desiderio della stabilità, dell'identità nella certezza dell'estasi e del sacro in cui ci si perde, e l'esistenza: che è fuga e dispersione, impossibilità pure ad « essere cretini » o semplicemente « normali », non-vittime della fuga, del trasferimento, dei doppi del mito, della storia, dell'amore impossibile e dell'amore infermieristico, castrante, della mamma-fata (la santa). E differimento negli oggetti (il palazzo), nella letterarietà (i cavalieri, le armature, la favola), nell'educazione cattolica (il frate), nel quotidiano (la serva), nella malattia (le ferite e le bende); nella morte infine, intesa come scioglimento del dramma dell'impossibile di essere differito nei molti e di identificarsi in essi.
Ovviamente, come già si è visto, il Barocco in *N.S.* è presente non solo come riferimento tematico, culturale e filosofico, ma anche come stile, come « critica » e come struttura. Nel senso specifico intanto di un rapporto contraddittorio tra ordinamento e invenzione, tra ordine dell'esistente e ordine critico della metafora estetica che fonda *linguisticamente e stilisticamente* le differenze e i doppi; che fonda, a livello semiotico e strutturale, l'impossibilità di vivere nell'identico del *logos* e dunque del discorso stesso come ordinamento del dicibile e come Ordine degli elementi e delle forme. Impossibilità che si fonda e si manifesta nella decorazione, nelle *interferenze* continuate (a livello stilistico, linguistico e tematico) del metro e della misura, in espansione del ritmo nelle volute elastiche dell'ornato avvolgente, in ondulazioni della visione ininterrotta e riproducentesi all'infinito fuori degli schemi autoritari della classicità.
Per questo si proponeva la lettura delle sequenze come un succedersi di « incastri di irregolarità », di fusioni improbabili, di innesti tonali imprevisti, di scontro di altezze e di timbri che dissolvono e il personaggio e la storia (e le relative funzioni linguistico-letterarie), che nullificano il tessuto narrativo attraverso la sottrazione continuata dei tempi e degli spazi e sostituendovi a-spazialità e a-temporalità.
La simultaneità dei riferimenti e il differimento delle certezze narrative e comunicative, nonché dell'ordine costruttivo classico, tendono poi a comporsi in una sintassi *ideale*, dove le relazioni sintagmatiche non trovano più una sola *necessità* funzionale, e dove viene suggerita la concatenazione ideale, da ricostruire *dopo la visione del film e da parte dello spettatore* (con notevole spazio alla libertà dell'interpretazione ed alla creatività del singolo fruitore). Possibilità della ricostruzione o ristrutturazione o addirittura *strutturazione* che segua le connotazioni dell'allusivo, dell'ammicco suggerito dall'aleatorietà (estetica) dell'ordine ambiguo e della contituità ininterrotta (neanche dal montaggio, che è poi quello classico) delle sequenze, del costante differimento del sezionamento, dell'ordine del prima e del poi, del « questo qui » e dell'« ora », e così via.

●

[34] G. Genette, *Figure-Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, p. 24. Ma vedi, in generale, tutto il saggio « Il complesso di Narciso », pp. 19-26.

La struttura plurilineare, parallela, e poi coincidente in sovra-costruzioni verticalizzanti, e il riferimento profondo alla centralità dell'io e dell'identità del guardante-narrante, si dissocia nella miriade di oggetti e delle personificazioni minori che occupano spazi differiti e successioni temporali lasciate vuote, indeterminate nella loro virtualità ad essere funzionalmente riempite dal « costruttore » dell'opera (l'autore) e dal « lettore » (lo spettatore), in un lavoro convergente di reperimento dei valori estetici e delle significazioni aggiuntive del senso.
Spazi differiti e successioni temporali vuote, come notazione dei rinvii continui operati nella considerazione metastrutturale del « girato » inteso come « realtà totale », come condizione esso delle differenze, delle coincidenze, delle insistenze e del rinvio stesso: unica costituzione reale dell'« indifferenza » di momenti privilegiati e temi-chiave che si accampino *con esclusività del* resto che pulsa e che vive in una varietà di forme e di presenze. Il tutto portato alle estreme conseguenze, che sono rappresentate dalla de-costruzione della sostanzialità metafisica del mito e della storicità, e dall'affermazione dell'unicum dell'opera come *esistente* e oggetto reale (estetico).

2.6. *La sintassi ideale*

Al piano delle immagini ricche, ridondanti, caratterizzate dalla compresenza di indeterminati elementi che si moltiplicano entrando in contatto tra loro (colori, oggetti, specchi, decorazioni, etc.) e che assumono dunque l'aspetto di questa « interruzione dell'ordine » e « immissione dell'interferenza », di sostituzione del disordine, dell'*inventio* (e cioè introduzione degli *ordini* del Barocco), corrisponde il piano delle relazioni sintagmatiche tra sequenza e sequenza, tra inquadratura e inquadratura: il piano della « sintassi », delle regole necessarie per unire gli elementi del discorso nel modo convenzionale della significazione.
C'è costantemente un doppio livello, un duplice piano chiaramente denunciato, rivelato intenzionalmente, « consegnato » allo spettatore. Uno è il piano della *continuità*, per così dire, dei fatti, delle situazioni, degli eventi e delle proposizioni « ordinate », e soprattutto « oggettivate », dalle quali l'autore si pone a distanza, o alle quali oppone *una distanza* rispetto al mezzo del racconto o della « presentazione » (m.d.p., lingua, colore, inquadrature, musiche, etc.). L'altro è il piano dei fatti, degli eventi, delle proposizioni, situazioni, personaggi, etc., non in quanto « materiali oggettuali » (o oggettivi) del racconto, del narrare e/o *presentificare*, della « funzione realistica » o altro, bensì in quanto scopertamente *fatti di teatro e di finzione*; fatti che non hanno un loro spessore oggettivo, ma che esistono e si dànno come condizione svolgentesi, in atto, dei fatti oggettivi che sono il loro « contropiano », la realizzazione oggettuale e temporale, fenomenica, nello spazio e nel tempo. Il *limite* tra i due piani del discorso è costituito non soltanto dal girato e dai suoi caratteri (caratteri « onirici » del narrato « oggettivo » e caratteri « realistici » del momento dell'organizzazione letteraria, narrativa, teatrale o cinematografica degli altri eventi), bensì dal piano del sonoro (musiche, rumori, voci, etc., che mancano quando si danno le « indicazioni di regia »); e soprattutto dal *tono* del protagonista, che stabilisce una differenza non solo funzionale ma reale, una separatezza incolmabile tra momento dell'elaborazione del discorso, dei suoi caratteri e del tono che dovrà assumere, e il momento della *messa in scena* di quanto stabilito, che ha un diverso carattere distintivo nell'economia « logica » del discorso.
È chiaro che in un tipo di espressione in cui il carattere barocco si manifesta non solo come stile, echeggiamento o caratterizzazione esteriore (o dell'esteriore), ma come *struttura* e come *tecnica* del discorso, come

atteggiamento critico adottato nei confronti dell'ordine classico e come strumento per esprimere il senso della molteplicità, della multivocità, della indeterminatezza, della ciclicità, della contraddizione fluente, etc., il tipo di relazione sintagmatica dovrà essere assolutamente arbitraria, fino al limite della crisi della comunicabilità.
Infatti, sul piano delle forme dell'espressione, il film appare costruito secondo una legge di dissociazione dell'unità e della linearità; nel senso che le immagini non sono legate unitariamente al discorso che si vuole fare come esplicazione riproduttiva di esso sul piano visivo; e le parole non sono legate all'immagine come supporto di essa o come finzione realistica della « registrazione » di ciò che il personaggio dice. Alla loro volta, le musiche non sottolineano emotivamente, non « commentano » l'evento, ma semmai, costruiscono, a livello formale, un complemento ritmico dell'immagine in movimento, anticipando temi o riconducendo ad altro (hanno, cioè, una funzione strutturale e formale in senso stretto). Per esempio, le musiche sono soltanto « romantiche », mancando del tutto un riferimento, che sia stato tentato o voluto sul piano musicale, alla perfezione razionale del '600 o del '700; così come è « romantica » e « decadente » l'aspirazione a « diventare cretino », o « santo » o « martire ».
Dunque il film appare (a livello di *ordo* formale) come il risultato di un'opera di de-costruzione dell'unità e della convergenza, della relazione esatta e inequivoca tra forma e contenuto, pensiero e immagine, evento e parola, intuizione e « traduzione ».
Per questo la sua « sintassi » (intesa come regola logica *della relazione* — più o meno rigida —) non è data da una relazione stabilita tra sequenza e sequenza, ma segue appunto un ordine ideale di collegamento estetico e non logico-grammaticale, ordini di espansione e di anticipazione di alcuni temi che si volgono ad altri tramite la loro *forma*. In tale contesto prendono corpo il rinvio e la sospensione del senso (inteso come esplicazione dei materiali significanti del discorso), che verrà integrato, e posseduto, se collegato — dallo spettatore — ad altre e diverse sequenze durante il procedere del film e lo svolgersi delle articolazioni tematiche e strutturali e stilistiche: e del loro significato.
Il recupero sintattico va invece individuato nei codici della percezione visiva e auditiva rimessi in discussione ed estesi al massimo, fino al limite della loro funzionalità. Tali codici della percezione acustica e visiva — e le loro possibilità transattive — vanno visti come condizione pre-scritturale dell'opera, come condizione strutturante della formalità della scrittura filmica; che parte da quei codici per porsi come unicum del linguaggio eppure contraddicendo la propria metafisicità e decostruendosi di continuo attraverso la presenza dei sistemi multipli (dati) di codici di costruzione e di codici di lettura. I codici di lettura tendenti ad una lettura/costruzione di una realtà chiusa (quella dell'opera); i codici semiotici, strutturali ed estetici tendenti alla formazione di un « sistema multiplo » di scrittura che mette in discussione *la* scrittura per recuperare invece *le* scritture, le figure ricche del discorso, gli ambiti stilematici, le significazioni aggiuntive del senso, le dimensioni scritturali di una visione estetica della realtà. Allora è evidente che la costruzione di tale realtà chiusa (dell'opera), realizzata attorno a sistemi multipli di significazione e di scritture, si attua mediante la decostruzione dei canoni dei riferimenti « normali » alla realtà e dei canoni dell'espressione standard o delle poetiche tradizionali. Qui la proposta di poetica essendo quella apparentemente soltanto formale, basata sulla rilettura e sulla ri-creazione dei miti a livello di « sostanzializzazione della visione fantastica » o dell'immaginario, subito contraddetta poi dalla messa in crisi della scrittura con cui l'immaginazione viene labilmente costruita. Ecco perché si può (e si deve) parlare di contraddizione o di sintesi infine non-dialettica, *chiusa* pur nelle sue indefinite « en-

trate », nelle smagliature che si colgono dall'esterno e non dal dentro; che si colgono nella scrittura oppositiva di una indefinita costruzione/decostruzione, fissazione/allargamento dello svolgersi del *senso* e dei procedimenti ad esso relativi.
È una scrittura del dentro e insieme della sua impossibilità: del dentro come identico contraddetto perché vissuto nel rapporto speculare con un fuori fluido, evanescente, corroso dalle indefinite « inesattezze dell'arte ».
Alla dissociazione sintattica corrisponde poi la dissociazione dell'unità dell'io, intesa come categoria fondamentale della soggettività e dell'identità (fondamento delle differenze e delle relazioni); e intesa come categoria fondamentale della produzione dell'opera e della soggettività interna all'opera: io narrato, in cui c'è coincidenza spesso (e sempre quando la narrazione è in prima persona oppure scopertamente autobiografica) dell'io narrante che, anche come fiction, qui non si pone come esternità, come autore che mantiene un distacco apprezzabile dai suoi personaggi, ma come autore che si fa io narrante/narrato e opera e gesto e personaggi insieme.
In *Nostra Signora dei Turchi* questa sostanziale unità o identità si dissocia nella frantumazione dell'io narrante/narrato in una serie di situazioni/soggetto e di problematiche dell'esistente, del fenomenico, del mitico, di codici strutturali infine, e di sistemi formali.

2.7. *Struttura e scrittura*

Al termine di questo discorso, possiamo forse spiegarci perché l'opera appare « impossibile » come è impossibile l'esistere dell'identico al di fuori della ferrea logica classica o delle glaciali relazioni dialettiche del logos: l'opera è produzione e « fissazione » di temi e di modelli stilistici, esistente solo in (e per) questo, e non per virtù dell'*essere* suo, dell'*essere sé*; perché è fondo di lingua e di forme, di stile e di figure, di approcci all'esistente e di crisi delle *certezze* vitali o totalizzanti astrattamente elaborate in chiave metafisica.
E dunque l'opera denuncia l'impossibilità di una metafisica della scrittura filmica, della sostanzializzazione di sé, sostanzializzazione che appare continuamente messa in crisi proprio nei suoi « valori » espressivi, nella « strumentazione » della comunicazione continuamente inceppata da « interferenze » tematiche e linguistiche insieme. Tanto che alcuni personaggi si possono leggere come « interferenze » della linearità e della successione ordinata degli eventi, della ricostruzione dell'immaginario (p.e., la santa-infermiera). Mentre, nel contempo, si pongono come interferenze linguistiche o espressive, come blocchi del discorso, come interruzione della continuità del flusso cinematografico avvolgente, delle immagini, del parlato, del senso stesso infine. Così come i diversi e vari « codici » compresenti nella costruzione formale del film possono essere letti come « blocco » e come « interferenza » nell'ondeggiare fluido delle forme in espansione.
Allo stesso modo il rapporto esistente tra « tecniche » e « invenzione » va analizzato tenendo presente il problema della « finzione della finzione »: coscienza di sé come impossibilità (dell'opera) ad essere solo finzione, e ad *essere realmente* perché garante dell'esistenza e dell'identità della finzione stessa; oppure come garante dall'alterità, dell'*altro* dell'essere *dalla* finzione che lo rappresenta, lo duplica, lo *sposta* su (e in) altri piani delle non-certezze della morte, o del disinganno dei voli delle metafisiche e del mito dell'immaginario fatto presente, fenomeno reale, esistente.
Così il « codice tonale » è dato dalla compenetrazione dei toni fondamentali dei due colori del film, il rosso e l'azzurro, mediati e tenuti distinti dal bianco calcinato del meridione pugliese. Equilibrio raggiunto non solo

mediante l'uso espressivo del colore — un uso intenzionalmente semiotico e non volgarmente « aggiuntivo », di commento e di sottolineatura banale e scontata — ma attraverso la strutturazione dei toni in rapporti semiotici che possono essere di volta in volta « letti » da un punto di vista denotativo e connotativo. A seconda che si voglia fare dello *stile* e del *linguaggio* del film il suo vero « oggetto », oppure che interessino i temi di fondo e la riflessione sull'esistenza (aspetti che, tuttavia, si possono scindere solo arbitrariamente, per comodità analitica o per « preferenze » estetiche). Un uso semiotico dei toni è ciò che rende, p.e., un linguaggio, o, genericamente, un materiale espressivo, codice o parte di codice (Metz) — come il galateo, il linguaggio dei fiori, l'etichetta, etc. —. Qui il rapporto tonale, lo « scontro delle altezze » (espressive: dei « tratti sovrasegmentali » della dizione e della recitazione; o stilistiche: linguaggio letterario « alto », linguaggio quotidiano, etc.) sono dati come referenza connotazionale fondamentale, come codice stilistico e come morfologia [35]; come *scrittura* della particolare visione e dell'interpretazione dell'autore, come *sua* lingua dalle connotazioni necessariamente costruite insieme ai procedimenti più comuni del film.
La ricchezza e la complessità di questo film, la sua assoluta novità nel contesto cinematografico in cui apparve (1968), la sua posizione nella storia del cinema, dell'uso dei materiali, delle tecniche e delle poetiche, credo giustifichino questa lunga, dettagliata analisi in profondità; fondamentale per capire i film successivi di Carmelo Bene, le somiglianze e le differenze nei confronti di questo primo film, il cammino complesso e difficile del suo stile, del linguaggio, della sua poetica.

Nostra Signora dei Turchi — **r.:** Carmelo Bene - **sc.:** C. Bene - **f.** (ektachrome, 16 mm): Mario Masini - **e.sp.:** Renato Marinelli - **m.:** Mussorgsky **(Una notte sul Monte Calvo, Quadri di una Esposizione)**, Puccini **(Manon Lescaut, La fanciulla del West)**, Verdi **(Un ballo in maschera, La Traviata)**, Rachmaninov **(Concerto n. 2 per pf. e orch.)**, Ciaikovskij, **(Capriccio ital.)**, Gounod **(Faust)**, Donizetti **(Lucia di Lammermoor)**, Anton Karas **(Il terzo uomo)** e inoltre **Lawrence d'Arabia** e **Musica proibita** (« Vorrei baciare i tuoi capelli neri ») coordinate da Carmelo Bene - **mo.:** Maurizio Contini - **int.:** Carmelo Bene, Lydia Mancinelli (Santa Margherita), Ornella Ferrari (la serva), Anita Masini (la madonna e il primo amore), Salvatore Siniscalchi (l'editore), Vincenzo Musso - **p.:** Patara - **o.:** Italia, 1968 - **dr.:** 124' - **di.:** I.F.C.

[35] Per questo, confronta G. Bartolucci, « Il trittico-immagine », cit.

CLAUDIO RICCIARDI
QUESTO QUI HA CONSERVATO ADDIRITTURA GLI OCCHI![1]

L'antinomia tra mente e corpo, parola e fatto, discorso e silenzio è superata. Tutto è solo una metafora; c'è solo la poesia[2]

1. *I nuclei tematici*

Come titolo di questo saggio ho deliberatamente scelto una frase pronunziata durante le prime sequenze di *Nostra Signora dei Turchi*, poiché mi sembra che nulla possa spiegare un film meglio del film stesso. Tutto il significato è contenuto già in esso, e questa frase emblematica sta ad indicare e a « spiegare » ciò che accadrà nell'arco di tutti gli eventi che si svolgeranno.
L'uomo-personaggio-attore riemerge dal mondo dei morti, il suo cadavere ormai distrutto ha conservato gli occhi per testimoniare il compito che si dovrà svolgere. Gli occhi non possono essere distrutti, perché non hanno « visto », perché « devono » vedere e capire cosa è accaduto e cosa accadrà. L'eroe deve e vuole prendere coscienza di ciò che lo ha portato in questa situazione, per poter « morire » e « rinascere » come uomo nuovo attraverso un interiore viaggio di recupero delle immagini castranti dalle quali soltanto una presa di coscienza profonda ci può liberare.
A mio avviso dunque *Nostra Signora dei Turchi* è un film che, se visto in una certa prospettiva, presenta dinamiche di sviluppo tali da far supporre che nelle profonde radici dell'inconscio dell'autore-personaggio-attore qualcosa si sviluppa e si trasforma in una visione più consapevole di se stesso.
Dal punto di vista della Psicologia Analitica, mi sembra che si possano individuare alcuni temi che si sviluppano e si intrecciano completandosi a vicenda.
Il primo nucleo tematico è costituito dall'« immagine archetipica del-

[1] Carmelo Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Sugar, 1966, p. 50.

[2] Norman O. Brown, *Corpo d'amore*, citato in Theodore Roszak, *La nascita di una controcultura*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 131.

l'eroe », di colui cioè che sa affrontare e superare attraverso una drammatica lotta interiore « le proprie limitazioni personali e ambientali per raggiungere le forme universalmente valide »[3]. « Il primo compito dell'eroe infatti è quello di abbandonare il mondo degli effetti secondari e ritirarsi nelle zone causali della psiche dove risiedono le difficoltà, e qui risolvere queste difficoltà, sradicarle (cioè dar battaglia ai demoni infantili della sua civiltà) e passare trionfante alla diretta esperienza e all'assimilazione di quelle che Jung ha definito le "immagini archetipiche" »[4].

È ciò che accade al protagonista del film che riesce a liberarsi, o almeno a prendere coscienza, della Grande Madre Mediterranea (altro tema fondamentale del film) che come dice Ernest Bernhard « nonostante le molte civiltà sovrappostesi, non ha perduto nei millenni, né potenza, né influenza »[5].

Tutto questo è inoltre visto nella prospettiva dell'« individuazione », termine junghiano per definire quel « processo di particolarizzazione dell'individuo, in particolare dell'individuo psicologico, come essere distinto dall'insieme, dalla psicologia collettiva. L'individuazione è dunque un processo di differenziazione che ha per scopo lo sviluppo della personalità individuale ed è una necessità naturale »[6]. Inoltre non si tratta soltanto dell'individuo come unità, ma come esistenza che « presuppone rapporti collettivi così che il suo processo non porta all'isolamento, ma ad una coesione collettiva più intensa e universale »[7].

2. *Materiali e personaggi*

In *Nostra Signora dei Turchi* l'uso della macchina da presa mi è sembrato particolarmente adatto a rappresentare « una dimensione costantemente onirica o simbolica »[8], sia per quanto riguarda la « sfocatura irreale » deformante e il « movimento drammaticamente ondulatorio »[9] che per le scene spezzate e frammentarie, apparentemente staccate le une dalle altre come fossero state disposte in modo caotico e in cui, come nei sogni, possiamo invece individuare correlazioni e collegamenti mai sospettati.

La cinepresa con i suoi movimenti sembra che penetri all'interno di un angolo di mondo, di storia, per poi allontanarsene improvvisamente e ricominciare lo stesso processo investigativo e per questo coinvolgente, in un altro punto. Tutto sembra che cambi, che ricominci daccapo, mentre un chiaro e sottile filo tiene costantemente legate le varie sequenze e non a caso in un determinato ordine cronologico. Il lavoro di montaggio, per quello che può apparire anche ad un profano di tecnica cinematografica, è proprio ciò che rende il film particolarmente vicino all'inconscio

[3] Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Milano, Feltrinelli, 1958, p. 24. Per questo problema vedi anche Carl Gustav Jung, *Psicologia e Alchimia*, Roma, Astrolabio, 1950. C.G. Jung, *La Libido, Simboli e Trasformazioni*, Torino, Boringhieri, 1965. C.G. Jung, *Tipi Psicologici*, Roma, Newton Compton, 1970.

[4] ivi, p. 24.

[5] Ernest Bernhard, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano, 1969, p. 169.

[6] Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici*, Newton Compton, Roma, 1970, p. 418. Vedi inoltre C.G. Jung, *L'Io e l'Inconscio*, Torino, Boringhieri, 1967. Frieda Fordham, *Introduzione a C.G. Jung*, Firenze, Universitaria, 1961. C.G. Jung, *Psicologia* e *Alchimia*, Astrolabio, Roma, 1950.

[7] ivi, p. 418.

[8] Maurizio Grande, « Maschere e pugnali », in *Cinema e Film*, n. 9, Roma, 1969, p. 258.

[9] ivi, p. 258

(percezione inconscia) dello spettatore, ed è proprio su questo che, secondo me, si basa la « comunicazione » del film.

Questo viene direttamente percepito senza il passaggio attraverso un controllo razionale e un'analisi cosciente degli accadimenti; tutto è in comunicazione diretta, coadiuvato anche dalle musiche di scena che fanno particolarmente leva sui « sentimenti » e le « sensazioni »[10] emotive di colui che assiste e « vede » senza « capire ».

Per quanto riguarda i personaggi ho utilizzato l'interpretazione analitica a livello del soggetto, che scompone i contenuti (personaggi) concependoli come tendenze o parti del soggetto stesso; ho considerato quindi tutto il film come un « dramma intrapsichico (...) in fondamentale opposizione con il metodo freudiano che interpreta esclusivamente "a livello dell'oggetto" » e in cui gli elementi sono « considerati equivalenti a oggetti reali »[11]. In questo modo i personaggi della « Serva », della « Santa », di « Lui stesso morto », del « Frate sdoppiato », diventano elementi intrapsichici del personaggio-autore-attore[12], con i quali entra in rapporto dinamico prendendo coscienza dei conflitti e delle relazioni che inconsciamente lo tengono bloccato nel suo naturale processo di sviluppo individuale.

Tutto ciò che accade non è casuale, in quanto ogni sequenza nel suo significato psicologico prelude alla successiva chiarendo e portando avanti un discorso di sviluppo preciso in cui poco conta l'intenzionalità cosciente dell'autore. Tutto avviene a livello profondo, attraverso una manifestazione spontanea, forse biologicamente necessaria, a cui egli non si può

[10] Uso qui i termini « sentimento » e « sensazione » nell'accezione di C.G. Jung per il quale « il sentimento è un processo che si sviluppa tra l'Io e un dato contenuto, conferendo a quest'ultimo un determinato valore che lo fa accettare o rifiutare (piacere o dolore); esso può anche manifestarsi isolatamente, sotto forma della « disposizione affettiva » di « umore », isolata, si potrebbe dire, dalle sensazioni o dai contenuti momentanei della coscienza (...). [Esso] è dunque un processo strettamente *soggettivo*, che può, sotto ogni aspetto, essere indipendente dallo stimolo esterno, benché si associ ad ogni sensazione (...). Il sentimento è dunque, in un certo senso, un *giudizio*, che tuttavia differisce dal giudizio intellettuale e che non ha lo scopo di stabilire una relazione concettuale, ma di compiere l'atto soggettivo di accettazione o di rifiuto. La valutazione del sentimento si estende ad ogni contenuto cosciente, qualunque esso sia. Il sentimento aumenta d'intensità e fa apparire l'*affetto*, che è uno stato del sentimento accompagnato da innervazioni somatiche », mentre « la sensazione è la funzione psichica che trasmette lo stimolo psichico alla percezione (...). La sensazione è in rapporto non solo con lo stimolo fisico, ma anche con le alterazioni degli organi interni (...). Essa è, da un lato un elemento della rappresentazione, poiché trasmette l'immagine dell'oggetto esterno che ha percepito; dall'altro, un elemento del sentimento a cui essa dà carattere affettivo, grazie alla percezione delle variazioni fisiche ». Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici*, Newton Compton, 1970, p. 431 e p. 429.

[11] Jolande Jacobi, « Il simbolo », in *Rivista di Psicologia Analtica*, Napoli, Idelson, 1971, vol. II, n. 2, p. 265. Per questo problema confronta anche Ernest Bernhard, « Introduzione allo studio del sogno », in *Rivista di Psicologia Analitica*, Napoli, Idelson, 1971, vol. II, n. 1.

[12] Ciò verrà chiarito meglio in seguito, per ora la « Serva » rappresenta gli aspetti sessualizzati dell'« Anima » (termine chiarito più avanti), mentre la « Madonna » è la figura della madre, della vergine, della purezza non ancora associata alla donna reale. La « Santa » appare come l'aspetto materno che lo tiene legato impedendogli lo sviluppo; « lui stesso morto » è la parte vitale che lo spinge alla realizzazione di sé, mentre il « Frate sdoppiato » per un aspetto è lui subordinato, infantile, sulla via della liberazione dalla madre verso il sesso, per l'altro, colui che doveva divenire santo (« fatto frate ») che vive la dimensione di fratelibido mostrante gli aspetti dell'istintività.

sottrarre e che tende ad un fine, alla realizzazione individuale, allontanandolo sempre di più dall'uomo massa e dalla norma collettiva [13].
Il film, ricco di accadimenti sincronici, di impressioni, affettività, emozioni, che si svolgono in un'assurdità spazio-temporale, riesce subito a stabilire il giusto rapporto emotivo con lo spettatore, creando, in una medesima lunghezza d'onda inconscia, le condizioni entro cui sperimentare/sperimentarsi attraverso una catarsi continua.
Lo spettatore-attore, nelle fantastiche immagini in cui si proietta, vive, mediante la pluralità dell'unico personaggio-eroe, il tentativo, al limite dell'invasione psicotica, di penetrare e « comprendere » il « cosmo interiore e l'infinito dell'esteriore » [14] entrando in una nuova dimensione.

3. *Possibilità e rischio*

Da un punto di vista junghiano il problema centrale dell'individuo si pone non in termini di causalità e necessità, ma in termini di possibilità e rischio [15].
« Come lo studioso dei fenomeni biologici può osservare che l'organismo biologico tende a realizzare una sua forma (a realizzare cioè il codice trasmesso ereditariamente), così Jung ha osservato che l'organismo psicologico tende a realizzare una propria totalità denominata con il nome di Sé: "se concepiamo il Sé come l'essenza della totalità psichica, cioè come la totalità del conscio e dell'inconscio, lo facciamo perché il Sé rappresenta di fatto qualcosa come il fine dello sviluppo psichico e questo indipendentemente da tutte le opinioni ed aspettative conscie" » [16].
Perciò Jung rifiutandosi di considerare i fenomeni psichici esclusivamente dal punto di vista causale, cioè spiegati interamente da una serie di fattori precisi, introduce il « processo d'individuazione » che è « radicalmente fondato su categorie squisitamente proprie dell'esistenza umana » [17], e in cui esiste il preciso rifiuto di ridurre lo sviluppo dell'individuo ad un semplice schema riduttivistico lasciandolo aperto a nuove prospettive e occasioni provenienti dalla realtà. L'io diviene il centro di una complessa sfera di relazioni dinamiche con l'Inconscio e attraverso queste si arricchisce in un processo continuo di sviluppo; il vero rischio consiste nella dispersione e nell'invasione da parte dei suoi contenuti senza più la possibilità di un controllo reale [18].
In *Nostra Signora dei Turchi* la storia si svolge in modo quasi didascalico

[13] Per questo problema vedi C.G. Jung, *La dimensione psichica*, Milano, Boringhieri, 1972, pp. 234-235.

[14] M. Grande, cit., p. 258.

[15] Mario Trevi, « Introduzione », in C.G. Jung, *L'Io e l'Inconscio*, Torino, Boringhieri, 1967, p. 8.

[16] Giuseppe Maffei, « In tema di Psicopatologia: riflessioni critiche da un punto di vista junghiano », in *Rivista di Psicologia Analitica*, Napoli, Marsilio, 1972, Anno 3°, n. 2, p. 291.

[17] G. Maffei, cit., p. 294.

[18] « Chi penetra in questo regno interiore (purché gli sia permesso di fare questa esperienza) si accorgerà di compiere un viaggio, o di esservi condotto, dato che qui non si può distinguere nettamente l'attività dalla passività. L'esperienza di questo viaggio è quella di spingersi sempre più "dentro", del risalire la propria vita individuale, dentro, all'indietro, attraverso e al di là fino all'esperienza dell'umanità intera (...). Durante questo viaggio vi sono molti pericoli di perdere la strada, di confondersi, di fallire in parte, perfino di fare alla fine naufragio: vi sono molte paure, e spiriti e demoni da incontrare, che si può riuscire a superare oppure no ». Ronald D. Laing, *La politica dell'esperienza*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 126. Vedi pure C.G. Jung, *L'Io e l'Inconscio*, cit.

nella sua significazione tematica lungo tutto l'arco del film, tale che solo in apparenza può sembrare caotica, mentre ad un occhio più attento appare carica di una consequenzialità e di uno sviluppo significante e necessario. « Ogni atto di presa di coscienza è un atto creativo »[19]. Carmelo Bene, attore, artista, poeta, attraverso il completo rifiuto della « banalità organizzata » (Jung) affronta se stesso, la sua totalità: dio e uomo ad un tempo, giunge, in un atto di elevazione verso una materna divinità, alla manifestazione spontanea della sua natura più autentica ed essenziale.

4. *Dalla morte alla sepoltura*

Il film si apre con la presenza deforme e inquietante del palazzo moresco, le immagini affiorano sfocate come in un sogno, tutto è ancora informe e si delinea in modo impalpabile:

« Attiguo a casa sua stava un palazzo moresco, denunciato dal salmastro, orientale come un riflesso sbiadito, scrostato sotto le volte degli archi e sulle cupole, abitato l'inverno da cristiani comodi che nell'estate pagana cedevano le due ali sul mare, per non morire di fame (...). Quella costruzione era un sunto di storia, oppure no ».

Mediante un'« identificazione proiettiva » del personaggio con uno dei martiri della fede (attaccamento alla Madre Chiesa), lui, il personaggio-eroe, ha conservato gli occhi per poter vedere e prendere coscienza della propria condizione.

« Se fosse stato vero il palazzo moresco, sarebbe anche vero oggi che le sue ossa figurerebbero sui velluti rossi nella cripta della cattedrale di Otranto, incastrate nel prodigio che le vuole ancora rivestite di carne dopo tanto, come in quell'altro tutto suo miracolo, che dopo tutto la pensava ancora. Stava immobie, come nell'urna perduta, ma, a differenza degli altri martiri, oltre ai pezzi di fegato, alle membrane, ai tendini, aveva conservato gli occhi ».

Prigionieri, addormentati nell'Ade, i martiri-eroi, simboli di quella divina immagine creatrice e redentrice celata dentro ognuno di noi, attendono di essere riconosciuti e risvegliati dalla luce a nuova vita. Lui, eroe-personaggio-Carmelo Bene, sprofondato nella morte (incoscienza), immerso in se stesso, non può ripetere né può sottostare alla castrante situazione accaduta cinquecento anni prima:

« Se intendevano rifare quanto avevano già fatto a Otranto cinquecento anni fa, si sbagliavano di grosso ».

Ora deve liberarsi affrontando l'esperienza viva, inquietante, paurosa e affascinante, del proprio mondo interiore: iniziare un viaggio attraverso il quale riconoscere e liberare le proprie catene.

« Se ne sarebbe andato. Andato via da sé. Sarebbe stato peggio per loro. Poteva aprire da sé il cristallo dell'urna. Aveva anche lui una chiave del cancelletto della cripta. Se ne sarebbe andato. Avrebbe usato molta attenzione (...). Stava appunto per andarsene. Il sole, tramontando, insanguinava i gioielli sul suo viso, gocciante come una melagrana appena aperta, illuminata da un altro sole occidente per conto suo (...). Doveva partire, è vero, ma tranquillo. Non gli *sarebbe stato* più facile rientrare ».

Ribellandosi ad essere sepolto senza riscatto affronta le prime difficoltà della lotta con se stesso: la « sua stanza », che non è altro che la struttura della sua personalità, brucia: lui è legato e prepara la valigia per partire.

[19] Carl Gustav Jung, *Psicologia e Alchimia*, cit.

La presentazione di sé è incisiva e drammatica: « Sì! Sono io » si dice, ed è pronto ad affrontare il « suo » assedio. Ormai che il processo è iniziato, nessuno gli avrebbe cavato gli occhi, avrebbe continuato a vedere fino alla fine; ora « nessuno glielo avrebbe impedito ».
Il primo atto importante da compiere è quello di isolarsi nel proprio mondo fantasmatico, vivificando l'atmosfera psichica che sostituisce il contatto con gli altri che è andato perduto. Egli deve quindi per ora « uccidere quella parte di sé che è in relazione con il mondo esterno », la sua « Persona », rappresentata dal passaporto. « La persona non è nulla di "reale". È un compromesso fra l'individuo e la società su "ciò che uno appare". In un certo senso ciò è reale, ma in rapporto all'individualità del soggetto in questione è come una realtà secondaria, un mero compromesso » [20]. È ciò che rende possibile il rapporto con l'ambiente.

« Quando poi nel colmo dell'eccitazione, allarmato dalla sua stessa emotività, fingendo di promettere, si portava una mano sul cuore al solo scopo di controllarne i battiti, quell'involucro allora gli costituiva un isolante compromettendogli il controllo ».

Drammaticamente si insegue e si uccide e il cadavere è proprio questo involucro: una convenzione sociale.
In questo modo il personaggio-eroe può sperimentare le fantastiche immagini del passato, dei sogni, delle fantasie, del rimosso, attivando in sostanza l'inconscio e provocando « fenomeni simili alle illusioni e allucinazioni determinate dalla solitudine, dei viaggiatori nel deserto, dei navigatori e dei santi » [21]. Vivere il proprio inconscio come una realtà è allora l'unico modo per assolvere il compito della nostra vita. Nel dramma dell'anima, al di là della coscienza, accade che l'uomo « soggetto-oggetto di sé » [22] è « tanto colui che deve venir liberato, quanto il liberatore stesso » [23], colui che è stato stimolato da numinose immagini a compiere il processo operante e operato da/per mezzo di un principio superiore a cui non si può tener testa e che induce alla resurrezione, alla ricostituzione della vita. Questa posizione iniziale, in cui tutto è ancora confuso e distorto e dove la coscienza dell'io nel suo rapporto con l'inconscio è ancora infantile, cioè relativamente dipendente, impedisce al protagonista del film di raggiungere la « serva » che si allontana sempre di più, man mano che tenta di avvicinarlesi arrampicandosi sul palazzo. La « serva », che testimonia gli aspetti istintivi, l'Eros slegato e liberato dal mondo materno (l'elemento estraneo nella famiglia), rappresenta elementi non ancora sperimentabili dell'« Anima » (aspetti femminili presenti nell'inconscio dell'uomo), proprio per il legame con la figura sacro-verginale della « Madre ». Per questo l'eroe deve prendere prima coscienza della sua dipendenza infantile, del suo bisogno di sicurezza e protezione, della sua condizione di figlio, di « puer aeternus ».
Tutto ciò, vagamente percepito, lo tiene legato, « fissato », ad un mondo da cui non vuole, almeno in parte, distaccarsi, e la « sua operazione di restauro » lotta perciò costantemente contro la propria distruttività [24]. Questa si manifesta verso se stesso, gli oggetti, i libri, le seggiole « fino a distruggere l'intera stanza ». Egli non sa ancora come liberarsi, come

●

[20] C.G. Jung, *L'Io e l'Inconscio*, Torino, Boringhieri, 1967, p. 66.
[21] C.G. Jung, *Psicologia e Alchimia*, Roma, Astrolabio, 1950, p. 65.
[22] Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 48.
[23] C.G. Jung, *Psicologia e Alchimia*, Roma, Astrolabio, 1950, p. 334.
[24] In questo senso va interpretata la frase del protagonista: « Non era la prima volta che si buttava dalla finestra ».

venire fuori dalla castrazione, e non riesce a rendersi conto che è proprio questo mondo « troppo materno », che lo vuole ferire, distruggere, rendere impotente per non farlo crescere, per non farlo staccare da esso. Come accade nelle fiabe, dove la figura della strega che divora i bambini rappresenta gli aspetti negativi della madre che impedisce loro lo sviluppo.
Si susseguono ora alcune scene in cui il protagonista continuamente si ferisce, si benda, si guarda allo specchio. Ci sono le premesse per liberarsi dalla identificazione conscia e inconscia con la madre e perciò « si guarda » costantemente, vuole capire la propria castrazione. Egli vuole rendersi conto di quanto sia distruttivo tale legame. Non vuole e non deve guarire, altrimenti non potrebbe accorgersi di esserne « posseduto ». È come l'immagine di « Lazzaro che giuocava a morire e a risorgere ogni giorno, per non morire e risorgere una volta per tutte ».
La sua spinta regressiva contrastante il processo evolutivo lo tiene conflittualmente legato in un circolo chiuso:

« Io non posso rinunciare a perderti, come non posso perderti, Margherita ».

La stasi di questa posizione viene rotta da una seconda figura femminile che gli si avvicina mentre è chiuso ancora nell'urna. È l'immagine della Madonna-donna, (stessa attrice che impersona poi la Madonna con bambino a cui lui si avvicina), che vuole aiutarlo e che non è più così limitatamente « verginale ». Lui intuisce ed inizia la presa di coscienza. Deve poterla assimilare senza divenirne schiavo. Gli appare la « Santa »-Madre ed uno sconsolato « ci risiamo »! prelude a tutta la lotta che dovrà sostenere per liberarsi dalla sua possessività.
"« Ti perdono! », anche se tenti di liberarti di me, perché è in questo modo che ti lego ancora di più".
Ma il voler restare ferito, il voler sperimentare, è ciò che porta il personaggio-attore-Carmelo Bene al pericolo del dissolvimento per l'abbandono ai contenuti dell'inconscio, ma da cui riesce a liberarsi come da una sacra investitura [25].
Un lungo monologo di una voce fuori campo, mostra con chiarezza intuitiva il significato psicologico individuale del mondo delle visioni religiose viste come proiezione di contenuti psichici emergenti dalle radici dell'inconscio.
Il protagonista, vivendo la dimensione del santo, « volando », capisce che « quelli che vedono non vedono quello che vedono » e che è « questa paradossale identità demenziale che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, in un altro oggetto », che rende impotenti e « cretini ». C'è una precisa coscienza del fatto che il vedere la Madonna, i santi è soltanto la oggettivazione di un mondo interiore, personale e transpersonale. È proprio l'intuizione di questo fenomeno che rende possibile il binomio religione-educazione, evento psicologico-presa di coscienza, che il protagonista vive attraverso un momento autoeducativo per liberarsi dell'immagine castrante materna introiettata prima e proiettata poi sulle varie figure femminili del film, che non sono che un medesimo « elemento anima » che si trasforma in parallelo con lo sviluppo della sua personalità.
Tramite la « madre », il personaggio-attore-eroe si chiarisce il valore di tutto il processo interiore, avviandosi alla realizzazione della sua esistenza

[25] Nel romanzo omonimo di Carmelo Bene, alcune frasi interposte in un lungo discorso di investitura: « Lo avrebbero fatto santo », « Bisognava impedirlo », « Bisognava affrontarlo », « lo avevano fatto santo », « Non era un santo », spiegano come il personaggio prende coscienza e si oppone a questa « soffocazione » da parte della figura della madre archetipica.

individuale. Il « processo curativo » è iniziato, e nuovi elementi, nel film sotto forma di lettere, affiorano alla coscienza; lui stesso deve poterli affrontare profanando profondità consciamente e inconsciamente evitate e penetrando nella "propria" « stanza dei segreti » (l'inconscio).
Ora una nuova dimensione, quella del tradimento-superamento-distacco dalla madre, è in atto. Ancora nel letto ferito, malato, non vuole più l'aiuto della Santa, ma chiede la foto di un'altra donna, la Madonna-donna, alla quale poi si avvicina con evidenti intenzioni erotiche, ma ancora aspetti infantili interposti gli interrompono l'idillio prima che inizi. Deve continuare il suo « viaggio », e nel profondo di una caverna, lui come « frate », si rende conto che qualcosa è morto, ed è la Madonna-donna a spiegargli quanto è accaduto: « Lo vedi è morto per colpa tua, di tutto il tempo che mi hai rubato per dedicarti uno sguardo » (riferendosi alla figura del Cristo morto ai suoi piedi). La colpa agisce in lui; l'immagine della sua dipendenza infantile è ancora presente, la sua liberazione non è ancora avvenuta.
Perciò deve ancora lottare per capire tutti gli elementi che agiscono in lui tenendolo prigioniero, deve ancora confrontarsi col suo mondo materno, per spogliarlo di ciò che lo imprigiona. Si ritrova allora solo, in barca con la Santa-Madre, nel mare, e le chiede di andarlo a trovare: deve sperimentare, tentare di « vederla », viverla nel suo aspetto più umano: quello della donna.
Lei arriva in carrozza ed è già la Madonna-donna: il colore scompare come per sottolineare una fase di passaggio, tutto è meno chiaro, meno luminoso e ancora nulla si realizza, se non la presa di coscienza dei suoi aspetti infantili che disturbano rumorosamente: il bambino che con il pallone lo intralcia nei suoi movimenti. Lacerato nell'immagine di sé [26] è a terra sfinito poiché una presa di coscienza non avviene mai senza dolore. Durante questo processo infatti si capisce che è necessario abbandonare atteggiamenti e modi di rapportarsi agli altri, non più adatti alla nuova posizione psicologica. L'angoscia e la depressione caratterizzano sempre il mutamento avvenuto, e perciò la sua voce ha un tono doloroso: « Io cercavo qualcuno a cui parlare, qualcuno a cui poter dire... non parlavo a nessuno da tanto ». Il personaggio-eroe ha preso contatto con se stesso, ha avuto il coraggio di affrontarsi fino in fondo pagando con la propria sofferenza.
Attraverso la sequenza del giuoco delle carte, il rapporto con/, gli elementi fondamentali di tutto questo processo evolutivo assumono caratteristiche più definite. I contenuti inconsci, prima proiettati su situazioni e persone obiettive, vengono ora riconosciuti come elementi soggettivi e integrati nella personalità dell'attore-eroe-Carmelo Bene.
Quattro elementi, rappresentanti la sua totalità psichica (Selbst), sono in rapporto tra loro: « Lui » nell'aspetto castrato, santificato; la « Santa », la madonna-madre incestuosa; « il ricordo di lei », la madonna-donna nel tentativo di sessualizzazione; e infine « se stesso », il morto « che era lui che da morto era guarito », cioè la parte paradossalmente più vitale che lo spinge alla realizzazione di sé e al superamento della posizione incestuosa.
L'autore spiega più chiaramente nel suo romanzo quello che accade in questo particolare momento individuando realtà, fantasmi (« due apparenze sfidanti due realtà ») ed elementi regressivi che vorrebbero trattenerlo per non farlo « crescere » (« la sola ad infastidirlo era quella signora »), legandolo mediante un fagocitante processo involutivo.

[26] La lacerazione della pellicola nella sequenza in bianco e nero può essere letta come metafora della *sua* lacerazione.

Tutto testimonia la presa di coscienza di questa situazione alienante, per cui soltanto il competere con queste sue istanze interiori può liberarlo dal loro soffocamento.
L'effetto di questa presa di coscienza viene simbolicamente visualizzato con la rottura di una parete del muro della sua stanza, che attraverso la fessura lascia intravedere la « serva » nuda, l'Eros che annunzia il futuro sviluppo con la Santa « senza una sola traccia di santità »!
A questo punto il trapasso dal disordine all'ordine è già avvenuto, tutto è predisposto si tratta soltanto di proseguire nelle ultime formalità operative. Nel laboratorio-alchimistico-cucina, luogo dove avvengono le trasmutazioni inconscie atte a trasformare la coscienza, il rapporto con il frate viene apertamente vissuto con uno sdoppiamento dell'attore nei due personaggi, *lui* subordinato, infantile sulla via della liberazione dalla madre verso il sesso, *l'altro*, colui che doveva divenire santo (fatto frate), che vive invece la dimensione di Frate-Libido, e che gli insegna che « quella Santa è una donna ». Questo nuovo stato lo porta al tradimento della madre per vivere la « serva »: « No, no... non sono io » risponde alla Santa che va via offesa insultandolo.
Ora, nella sequenza successiva, il protagonista realizza la propria liberazione: il « bambino » sale lungo l'albero della vita, la « serva » gli è vicino, ha il compito di seppellire il « martire » inquieto e sofferente. « Seppelliscimi » le dice in un'aria di complicità. L'eroe che era morto e che vagava inquieto nell'Ade viene ora liberato e seppellito per aver compreso il significato della propria dimensione, superando la « prova », sconfiggendo la madre e portando alla disfatta il mondo della « castrazione » che lo rendeva libidicamente impotente. Se il legame con lei (Santa-Madre) continua, il rapporto con l'Eros è angoscioso e impotente come incastrato in un'armatura:

« A un gesto della Santa, le bende dissepolte si animarono, ma verticali, come bianche serpi, trasformandosi in un cavallo bianco e un cavaliere. Bianco vestito, il cavaliere somigliava a lui, lo era, era lui che non era più in sé. Sulla soglia della stalla si stagliava ora la serva, avvolta nel lenzuolo, tremante. Il cavaliere la sollevò adagiandola in sella e, spronando il cavallo, sparì » [27].

L'eroe ha superato le difficoltà, si è opposto alla madre, ha assimilato la propria sessualità, ha integrato l'Anima come Eros ed è partito con lei, e in una splendente dimensione poetica di rinascita supera il carico pesante di morte e senza vita.

« Dormi! Cambiamo i fiori! Margherita, oh tu allora ieri un prato di camomilla (...). Dormi! Se avesse avuto più pazienza! Dormi! La testa è mia, ma non la mia. È qui nel reliquiario, nel sangue delle gocce dei petali più rossi dei geranei più riusciti (...). Dormi! Quell'idiota ha creduto di andarsene. Se ne è andato e gli piacciono i fiori. Non ha testa (...). Dormi! Non li raggiungeremo mai quei due a cavallo. Si fermeranno al tronco di lei che aspetta o aspetta semplicemente dei fiori ».

La Santa, sconfitta e resa impotente, se ne va, gli aspetti infantili muoiono, il palazzo moresco si riimmerge nel mare come si fosse dissolto per il superamento/seppellimento della dimensione del Martire.

« Il palazzo moresco rimpatria dove sono altri stormi di follie, si autentica incastrato in una via popolare di Tunisi, dimora inconsapevole a eccezionali

[27] Questa citazione è tratta dal romanzo omonimo. Nel film si intuisce cosa accade, ma non viene spiegato con immagini.

vicende ordinarie. Se ne va, galleggiando sull'acqua, corroso dalle obiezioni occidentali, santuario vagante alla ricerca di sacerdoti sempre che lo inventino, incurante del pubblico africano.
E dove toccherà la sponda, oltremare, starà naturalmente, come non se ne fosse mai staccato. E i Turchi lo abiteranno a poco prezzo. Dormi, cambiamo i fiori. Se non fossi un palazzo mi crederebbero ».[28]

L'acquietante ritorno del palazzo, che lentamente il mare allontana come un relitto alla deriva, conclude il tradimento/superamento della Madre e libera gli aspetti vitali più creativi lasciando una nuova e più consapevole dimensione.
Insomma il film si può leggere come la « realizzazione della Madre » e l'emancipazione dall'immagine archetipica di Lei come esigenza individuale, culturale e storica precisa in un contesto tipicamente italiano in cui domina incontrastato l'Archetipo della « Grande Madre Mediterranea ».[29]
Ma leggere il film solamente in una chiave di accadimenti profondi sarebbe una grave perdita in quanto questo è anche un divertimento, una satira, una farsa, un giuoco di colori, immagini, musiche; è principalmente l'opera di un artista.

[28] Le citazioni contenute nella quarta parte del presente saggio sono state prese dai dialoghi del film e dal romanzo omonimo dello stesso autore.

[29] Ernest Bernhard, *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1969.

MAURIZIO GRANDE
ARTE E MESSINSCENA

0. *Introduzione*

Il discorso che in *Nostra Signora dei Turchi* assumeva lo status di esposizione e/o materializzazione (fenomenica: a livello di immagini e di sonoro) dell'*immaginario*, viene ripreso, continuato e approfondito in *Capricci*, secondo film di Carmelo Bene, realizzato un anno dopo *Nostra Signora*, nel 1969.
La ripresa del discorso sull'immaginario va analizzata e valutata nei termini propri di un approfondimento critico dell'esplorazione del campo dell'immaginario e dell'analisi dei canoni della visione considerati nei loro rapporti con esso. Anzi, direi, va valutato nel senso di una riflessione *teoretica* e gnoseologica — oltre che metodologica — condotta sui procedimenti propri della costruzione dell'*ambito* dell'immaginario, delle sue caratteristiche, degli elementi, del suo codice infine, che coinvolge inevitabilmente l'analisi della *produzione del senso* (specifico) cui l'immaginario è deputato.
In tal modo in questo film viene insinuata (ma criticamente, e poi continuamente contraddetta, messa in bilico) l'idea che l'immaginario *in quanto tale* possa addirittura costituire lo statuto ontologico del reale, e che la materia, i corpi, gli oggetti, gli individui e gli eventi non siano che *accadimenti* fortuiti, scomposti, disordinati; non siano altro che momentanee e contingenti, imperfette e degradate manifestazioni del reale (inteso dunque come immaginario).
Pur nella debita considerazione della carica di ironia, velata e sottile, che caratterizza questa estremistica e inattuale posizione teorica o filosofica, questa provocatoria dichiarazione di poetica, non si può tacere il fatto che è proprio l'ironia — cui queste posizioni sono congiunte — ad ottenere l'effetto di consolidare la stranezza stessa della teoria. La quale viene isolata e conchiusa in un universo rarefatto e intoccabile, in un involucro trasparente e nitido, attraverso la cui limpidezza e durezza possiamo leggere le posizioni polemiche nei confronti delle concezioni teoriche più false e ingannevoli, più artefatte e ipocrite: che tendono a confondere un discorso lucido sui rapporti tra realtà e arte, tra politica e fare artistico, tra arte e società nel nome di una qualche presunta posizione estetica legata a immediati interessi di sacrestia o di cucina. D'altra parte, anche mettendo da parte la polemica nei confronti degli studiosi meno avveduti, dei critici più ignoranti e grossolani e delle posizioni più grette, resta, dietro il velo dell'ironia, dietro questa struttura esterna del discorso di *Capricci*, — dietro cioè un primo e fondamentale livello di organizzazione del senso e dei segni —, il significato di un recupero critico di fondamentali teorie estetiche e filosofiche. Resta il valore di una messa in discussione e di una messa in scena del momento culturale e filosofico, vario e complesso, che ha contrassegnato la fine del secolo scorso e i *primi* venti-

trent'anni di questo, con le sue molteplici e ricche correnti e suggestioni. Restano appunto le suggestioni fondamentali della cultura di questo secolo, le riletture che il nostro tempo ha dato del passato, della storia, dell'arte, dei movimenti culturali e delle stagioni più ricche del pensiero artistico (e non solo artistico). Periodi e concezioni troppo spesso liquidati sbrigativamente con formulette insipienti e inadeguate, o denigrati con atteggiamenti acritici, di puro conformismo, che hanno rilevato scarsa apertura mentale, carenza di strumenti culturali di analisi e di valutazione, assenza di serietà negli studi.
Quel che di inquietante si trova nell'attività letteraria, teatrale, cinematografica e critica di Carmelo Bene è tutto qui, ribaltato sullo spettatore, addetto ai lavori o comune fruitore che sia. Lo sconforto, l'inquietudine, il fastidio di trovarsi coinvolti in una vastità e profondità di temi, di echi culturali problematici, di questioni che toccano l'esistenza e la conoscenza, l'arte e la politica, il mito e la storia, i miti individuali o quelli di una civiltà intera e il loro declassamento. L'insofferenza per essere costretti a fare i conti con certe posizioni messe troppo facilmente da parte eppure presenti nella nostra cultura anche se ciecamente rifiutate. La fatica di doversi impegnare per accostarsi ad un discorso che è la risultante di una rilettura problematizzata di certe correnti di pensiero, di certe teorie e posizioni, e che si costituisce come loro ripresa attualizzante e vitalizzante (il che scandalizza leaders e gregari della politica, dell'accademia, delle gazzette quotidianamente disinformate, disinformanti e falsificanti). Il dramma di essere chiamati e trascinati a fare i conti con le denominazioni esecrate (divenute, per troppi, sterili etichette di denigrazione conseguita attraverso un coerente impegno di ignoranza, disinformazione, incapacità teorica e qualunquismo) che suonano come decadentismo e decadenza, barocco e ripetizione, decorazione, differenza identità ed esistenza: infine come « immaginario » e « reale ».
Carmelo Bene invece rimette tutto in gioco, in scena e in campo; provoca e discute; esibisce spiega e critica; assume posizioni teoriche scomode e pericolose; si impegna in un discorso critico e poetico sulla cultura, sull'arte e sull'esistente, sull'impossibile e sulla morte, sulla malattia e sulle illusioni. Mette in scena la distruzione delle allucinazioni di una borghesia fabulatrice e produttrice di piccoli miti dalla breve incerta meschina durata; di una piccola borghesia ormai soltanto esecutrice, ricettatrice passiva delle mitologie da grandi magazzini che le classi dominanti fabbricano per essa, cucinandole poi con la sacralità di istituzioni tanto ferree quanto più vacue e repressive.
Tutto ciò, unito ad un discorso teorico provocatorio, astratto e razionale sull'immaginario, è presente in un film « spiacevole », poco « bello » esteticamente, così scarsamente cattivante nei confronti del pubblico come *Capricci*. Un film in cui vengono addirittura rifiutate (tranne in due magistrali sequenze [1]) la ricerca del bello e il suo godimento stesso, la ricchezza e la varietà delle percezioni e dell'immaginario sensibile colto nei suoi veli molteplici e indefiniti, la carica produttirce dell'erotismo e della visione barocca che facevano di *Nostra Signora dei Turchi* anche un film dell'occhio e del godimento percettivo.

1. *Realtà, produzione artistica e immaginario*

Attraverso l'accenno fugace ad una dialettica dell'immaginario — individuata negli aspetti più appariscenti della sua produzione istituzionalizzata:

[1] Le due sequenze alle quali qui si allude sono quella in cui Alice si prepara alla sua « festa privata » con Mosbie, provando indumenti intimi e danzando quasi dietro veli e vestiti, e quella che conclude il film.

la pittura (Clarke) e la poesia (Carmelo Bene) — si vuole indicare, suggerire o insinuare il capovolgimento teorico del rapporto reale/immaginario a tutto vantaggio del secondo termine della relazione. Il reale viene indicato, materialmente, metonimicamente (ma poi anche in senso traslato e metaforico) come quello prodotto dai segni dell'arte, generato dalla « ispirazione » artistica (presentata in maniera fortemente ironica e con atteggiamento dissacratorio e demolitore), e come quello originato da un rapporto visionario con il mondo e « distante » dalla realtà materiale e sociale. Clarke, il pittore muove i pennelli sugli oggetti *veri* per farli « assomigliare » a quelli *dipinti* che si dànno dunque come quelli *veramente reali*, così come il poeta-Carmelo Bene, all'inizio del film, sta scrivendo una commedia sul mondo. Uno scritto nauseante, ipocrita nella sua « distanza » dalla prassi e dal reale, e che assumerà un carattere positivo e uno status di « realtà » soltanto quando verrà *eseguito*: probabilmente nel momento in cui il poeta distrugge le carcasse d'auto e massacra le puttane. Ancora, la vera realtà della « cucina », per esempio, è presentata come realtà delle splendide composizioni cromatiche e delle figurazioni ricche di linee, di spezzate, di curve sul modello della « Cucina di Elle », vero barocco decaduto allo stato di volgarizzazione del *Kitsch* per le masse di consumatori di manicaretti e di rotocalchi. Per essi « lavora » la grande industria macinando quattrini proprio con la bassa e volgare utilizzazione di una « cultura dell'occhio », di un immaginario decaduto a rango di visione culinaria e di trucco gastronomico: surrogato pubblicizzato e reclamizzato di conquiste sociali inesistenti, di trasferimenti di classe (a livello di appropriazione esteriore e immaginaria dei privilegi — per ora soltanto culinari — delle classi agiate), e di falsa fusione delle classi o illusorio abbattimento delle differenze sociali, almeno a livello di comportamento. Cultura dell'esteriore, dell'inessenziale, di un immaginario declassato a surrogato di una rappresentazione mistificatoria delle proprie miserie (materiali e culturali) che pubblicità, rotocalchi, cinema di basso consumo o falsamente impegnato, televisione, sport, etc., contrabbandano assieme all'idea « democratica » (ma invece bassamente repressiva e, in realtà, demagogica) della « distribuzione » di ricchezze materiali e ideali alle masse. In realtà si tratta assai meno del pollo nella pentola di ogni francese: si tratta del decadimento della cultura, dell'arte, della filosofia (o delle filosofie) da una parte; si tratta della svendita della sociologia, della psicologia e della politica militante dall'altra. Si tratta infine di una rinuncia, da parte delle masse e dei loro leaders, alle cose che contano veramente e, insieme, alla lotta di classe per appropriarsi di ciò che i ceti dominanti non mollano, conservandolo proprio col distribuire i fac-simile, le copie standard declassate e illusorie, le immagini deformate dell'esteriore in cui hanno saputo convertire le urgenze della società massificata.

D'altra parte nel discorso di *Capricci* è presente una riflessione sull'arte — e, più in particolare, sul teatro, sulla *teatralità*, sulla *rappresentazione* e sul cinema — assunta come primo termine di riferimento alla realtà e come realtà essa stessa (in questo senso specifico la coscienza della realtà dell'opera come unicum esistente — presente già in *Nostra Signora dei Turchi* — viene sviluppata e portata alle sue estreme conseguenze estetiche, teoriche e politiche). In effetti, in *Capricci*, tutto è più razionale, levigato, decantato rispetto alla ricchezza « caotica » degli eventi e delle forme presente in *Nostra Signora dei Turchi*. Il discorso assume toni più larghi, in parte narrativi; i contenuti emergono con maggior chiarezza mediante un senso delle forme decisamente più ponderato, riflesso, maggiormente circostanziato e lucido. Tutto ciò in armonia con l'atteggiamento riduttivo, per qualche verso schematico, nei confronti dell'elaborazione del senso e dei significati strutturati in un ordine in cui norma e convenzione linguistica seguono canoni meno complessi e disposti nel senso della

orizzontalità piuttosto che in quello della verticalizzazione degli ordini espressivi. Si assiste, in altri termini, alla produzione di un ordine dell'espressione in cui gli eventi rimangono incastrati secondo gli ambiti del racconto (metaforico in più parti) ad essi spettanti. Le ragioni compositive vengono esibite in primo piano nel senso di una avvertita esigenza di chiarezza maggiore, di un « rifare » riflesso più coerente e cosciente dei suoi valori e delle sue funzioni teoretiche. Nel senso di una riflessione astratta sul mondo, sulla comunicazione e sull'arte, che nel primo film venivano posti in secondo piano (o dati come impliciti) di fronte alle ragioni di una vis estetica e poetica e di un sentimento dell'esistente più prepotenti ed emergenti. Questo film appare filtrato alla luce di esigenze né tematiche né estetico-formali *rivoluzionanti*, bensì alla luce di *tesi* razionali, teoretiche e teoriche *rivoluzionarie* del senso dei « valori » e dei significati che presiedono all'organizzazione dell'esistenza, delle attività e delle istituzioni.

2. *Immaginario e distruzione*

Il film si svolge almeno su due piani, tenuti distinti tematicamente eppure interferenti in varia misura e in varie forme, dal momento che l'uno si pone come l'esplicazione semantica e/o l'amplificazione teorica e critica dell'altro.
Da un lato abbiamo la rilettura critica data da Carmelo Bene della commedia *Arden of Feversham*, che costituisce il nucleo tematico più appariscente del film; dall'altro abbiamo la riflessione sull'arte e sui suoi valori, e soprattutto sulla insufficienza e inadeguatezza dell'arte nei confronti della realtà: sia che si intenda « riprodurla » sia che si intenda sostituire ad essa le « ragioni » e le visioni della letterarietà, del teatro o della rappresentazione in generale (in cui si dànno comprese le posizioni teoretiche e filosofiche che vi sono implicite o a monte). Infine emerge la condanna dell'arte, se vista come termine unico di relazione con il mondo e con la storia, con le istituzioni e con la realtà; condanna motivata dalla astrattezza dell'arte e dalle sue stesse condizioni di « assenza » nei confronti del reale e dei suoi complessi problemi. Che vengono perciò riformulati su altri piani e con diverso senso che non ne restituiscono la fondamentale sostanza radicata nell'impossibilità del vivere indefinitamente, dell'amare, del cadere irreversibile, della morte senza alternativa possibile, al di fuori della caduta in posizioni illusorie aberranti.
Questo piano della riflessione teorica sull'arte, sui suoi valori e sulla sua fuorviante invenzione del mondo, viene poi condotto non soltanto a livello di decostruzione dell'intreccio e del senso proprio della commedia inglese di *Arden* attraverso la riproposizione « atipica » di essa, ma, altresì, a livello di rapporto specifico che alcuni personaggi del film instaurano con il « tema di Arden », e insieme a livello delle altre tematiche della distruzione dell'arte e della letterarietà che intervengono contemporaneamente alla esposizione del tema centrale.
Così Clarke ha un ruolo preciso nella vicenda di Arden, Franklin, Mosbie e Alice, ma, nello stesso tempo, ha un rapporto determinato (e più complesso sul piano del senso) con il poeta-Bene, con il poliziotto, con le possibilità stesse della rappresentazione, con la morte.
All'inizio del film assistiamo appunto alla proposizione fondamentale circa la falsità dell'arte, l'impossibilità del rapporto artistico come sostitutivo della realtà, circa l'impotenza e l'inutilità di una funzione dell'immaginario che vuole porsi come unico dato (e senso) del reale. Clarke dipinge oggetti veri prendendo a modello oggetti dipinti (passa il pennello su di un vecchio con le braccia in croce, dipinge mele, pesci reali, e così via), mentre il poeta strappa scontento fogli dalla macchina da scrivere

guardando con insistenza nella direzione del pittore. Di fronte a una tela che reca dipinti una enorme falce-e-martello Clarke dice: « La commedia è finita »; il poeta risponde: « Primo atto » tendendogli i fogli pieni di interpunzioni, segni blu, trattini, frecce e scarabocchi vari. Clarke li brucia e ne getta gli avanzi nel caminetto, mentre il poeta, continuando a scrivere, dice finalmente: « La fine », porgendo altri fogli al pittore. Quindi si alza, recando un quadro dai colori vivi e offrendolo agli spettatori a pieno schermo. Infine il pittore e il poeta lottano, distruggendo i quadri e armandosi di una falce-e-martello veri. Il senso di questa lotta condotta contro la falsità di un mondo della duplicazione, della ripetizione illusoria, dell'inganno illusionistico (l'arte borghese) è documentato dalla presenza di molti piccoli quadri sparsi per la stanza e raffiguranti tante falce-e-martello ridotte su cui la m.d.p. indugia seguendo i due che lottano in piani ravvicinati. La lotta ha termine con uno zoom lento sulla faccia di Clarke che resta a guardare ansimante il poeta che gli ha sputato in un occhio. Questo gesto di estremo disprezzo e di rifiuto totale documenta la separazione netta tra chi continua a prestarsi agli inganni e ai « trucchi » dell'arte e chi invece sceglie — in qualche modo — l'azione, la prassi, nauseato dalla finzione e dalla vanità della produzione artistica.
All'episodio della lotta tra il poeta e il pittore fa seguito quello della distruzione delle auto da parte del poeta. In uno spiazzo sabbioso, un terrapieno situato alla periferia di Roma al di sotto del piano della strada e pieno di carcasse d'auto e di puttane, il poeta dà inizio alla distruzione delle macchine, mentre la « sua » puttana (Anne Wiazemski) lo sta a guardare soddisfatta e orgogliosa di lui.
Al termine di questa breve sequenza ha inizio la presentazione della rilettura di *Arden of Feversham* proposta da Carmelo Bene.
Al di là dell'impressione di novità, di eccezionalità e di dissacrazione che si prova, il senso di questa lettura va rinvenuto proprio nel *trasferimento* critico dei problemi, delle preoccupazioni, delle paure (e delle fugaci gioie) dell'amore in vecchi bavosi e ripugnanti che ruotano attorno alla bellezza fresca e giovane di una donna oggetto-feticcio d'amore: Alice, sposa di Arden. Il trasferimento della problematica dell'amore e dell'eros nelle figure di vecchi ripugnanti vuole indicare l'aspetto eterno, incancellabile dell'amore come problema e come derisione del problema e delle sue mitologie. Sta ad indicare lo spostamento del tema da problema centrale *nella* esistenza a problema cardinale *della* esistenza. L'amore viene presentato come sofferenza e come falsità, come sforzo sovrumano delle corrispondenze erotiche tra individui diversi e come inganno dei sensi e del conformismo che ha dato regole al loro appagamento; come freschezza e impulso giovanile, e come residuo di vitalità, barlume tenue di forza in corpi e menti ormai invecchiati e prossimi alla fine.
Alice, per di più, tradisce Arden con Mosbie, un « sartore », vecchio e ripugnante come il decrepito marito e come il suo amico Franklin che passa la vita a bere birra, sbavando in maniera disgusosta. La birra che sbava dalla bocca di Franklin non è altro che il residuo repellente di una corporeità in disfacimento, il sopravvivere degli stimoli incontrollati in un organismo vecchio e sbracato che non può controllare i suoi meccanismi disfatti, ma solo darsi come *residuo* di un controllo del disfacimento e di decomposizione prossimo all'esaurimento totale e alla definitiva dissipazione biologica.
Allo stesso modo i rapporti sessuali tra i vecchi e la giovane Alice — appena accennati simbolicamente e in metaforiche messe in scena degli atti d'amore — non sono altro che l'ultimo inganno dell'esistenza che si illude di continuare senza sperimentare la fine prossima, la cancellazione globale, la malattia inguaribile della morte che preme sui vecchi come cessazione della loro già ridotta attività corporale e mentale.

Una panoramica si sofferma sulla bella e giovane Alice che dorme nuda accanto al marito. Arden è un vecchio scavato nella magrezza ossuta di una vita che sopravvive nelle rughe e nell'espressione cupa e diabolica del volto, nel colore cereo del corpo livido ridotto a parvenza scheletrica di un organismo che si avvia alla decomposizione totale. Egli guarda a lungo la moglie che dorme, continuando a russare rumorosamente, in un ghigno che è insieme un rantolo e un affanno da animale colpito a morte. Infine scende dal letto e fa entrare Franklin che trascina un baule. Quindi passa sul corpo di Alice e raccoglie i suoi vestiti sparsi a terra. Esce dalla stanza aiutando Franklin a trasportare il baule ed entra nel cesso. Le voci f.c. di un altoparlante debbono far credere che Arden e Franklin si trovino su un treno, in viaggio per Londra. Arden si veste indossando una pelliccia e continuando a tremare convulsamente, mentre dice a chiare lettere: « Adesso andiamo a Londra ». Lo scaldabagno, il cesso, i vetri macchiati di spruzzi di colore da una parte; i rumori della ferrovia e le voci che annunciano all'altoparlante le partenze e gli arrivi dei treni dall'altra, stanno a denunciare l'illusorietà del cinema e di un rapporto di tipo « riproduttivo » con la realtà. Denunciano proprio l'illusorietà di una funzione basata sull'« impressione di realtà » (Metz, *Semiologia del cinema*) che il cinema favorirebbe attraverso le sue immagini in movimento. Arden *deve* dire « Adesso andiamo a Londra », perché questa volta alle immagini non corrisponde il senso che esse *sembrano* proporre allo spettatore: ed è proprio in questo blocco del riconoscimento, in una messa in crisi del « realismo » più grossolano, che le immagini acquistano la funzione contraddittoria di negare l'immediato rapporto stabilito tra esse e il fuori, tra rappresentazione e mondo, tra riproduzione e realtà sulla base di comportamenti ed abitudini standardizzate.
Nella stanza di Alice squilla nel frattempo il telefono. È Mosbie, il vecchio-amante, che telefona alla donna dal banco di un mercato all'aperto proponendole la liquidazione del marito. Egli ha infatti conosciuto « il pittore più ingegnoso della Cristianità », un pittore che usa per le sue tele colori avvelenati che uccidono chi li guarda. Alice rifiuta, è troppo rischioso. La m.d.p. riprende la lunga passeggiata di Mosbie che si aggira pensieroso per il mercato dopo il rifiuto di Alice, deluso per gli scrupoli di lei, finché si ferma ad acquistare un mazzo di fiori. Nella casa Alice si alza e cerca affannosamente i vestiti che Arden le ha sottratto per impedirle di uscire. Da questo momento in poi Alice sarà costretta alla nudità o a ricoprirsi dei veli trasparenti e leggeri degli indumenti intimi e delle vestaglie, ricevendo l'amante in casa e offrendoglisi in una festa organizzata per lui solo.
Intanto nel cesso/vagone Franklin intona per Arden una cantilena che ripeterà più volte: « Non essere geloso e non domandarle mai se lei ti ama e quanto, ma come se avessi fiducia in lei prendi subito il tuo cavallo e vieni a Londra con me! ». La cantilena è recitata con accenti meridionali, lucani o pugliesi, così come Arden e Mosbie si esprimono con accenti siciliani, mentre Alice ha una perfetta dizione italiana, solo a volte interrotta da toni e accenti stranieri.

4. *Invenzione e decorazione*

Il poeta e la sua donna continuano a distruggere le vecchie auto. Si gettano da un'auto in corsa, recitando la commedia di certi eroi da « gioventù bruciata » degli *anni cinquanta*; quindi lui solleva la donna sulle braccia e si infila con lei in una vecchia Alfa-Romeo.
Infine, Arden, Fraklin e Mosbie si trovano insieme, riuniti alla stessa tavola. Mosbie è immobile, col capo reclinato sul tavolo. Franklin comunica all'amico Arden che il Duca di Somerset gli ha lasciato le terre del-

l'Abbazia in eredità, ma il vecchio continua a lamentarsi dell'infedeltà della moglie senza mostrare di curarsi della recente ricchezza acquisita. Accusa Alice di scambiarsi lettere con Mosbie, di avergli addirittura donato l'anello di nozze: a lui che è soltanto un « vile sartore », un « rattoppatore di culi ». Franklin replica allora la sua cantilena sulla gelosia convincendo Arden a partire con lui.

La rappresentazione cinematografica, la particolare visione della realtà secondo l'arte e secondo il cinema che Carmelo Bene esibisce nella sua opera, può far sì che i tre siano riuniti attorno alla stessa tavola, può far sì che gli eventi più diversi si svolgano negli stessi ambienti pur mantenendosi distinti e separati sebbene ambiguamente interferenti; può far sì che Arden, Franklin e Mosbie appaiano insieme tramite l'elemento unificatore e mediatore di una Alice bellissima e nuda che risponde con accenti stranieri alle accuse del marito geloso e intanto strizza l'occhio a Mosbie. Ma tutto questo si basa sull'instaurazione di un nuovo rapporto con lo spettatore, sulla frustrazione del complesso di regole stabilite tra mondo dell'arte e mondo del pubblico, e insieme, sul rinvenimento di nuove regole del gioco tra produttore e fruitore, sul senso nuovo che va ad assumere il *discorso ironico* come blocco del *riconoscimento* e problematizzazione della finzione nei suoi rapporti con il « fuori di sé » e con il suo sistema di riferimenti estetici, stilistici, semiologici. Così diviene possibile ironizzare sull'« onnipotenza » dell'arte ironizzando, con un discorso severo e crudo, sulla « onnipotenza » della rappresentazione tramite cinema che stabilirebbe certe norme di raccordo con il mondo e con il pubblico eterne e intoccabili.

Mosbie si reca dal pittore Clarke e gli chiede un quadro dipinto con colori avvelenati da mostrare ad Arden. Le pratiche e i desideri omicidi degli amanti nei confronti di chi si oppone — soggettivamente — al loro amore o di chi rappresenta — oggettivamente — un ostacolo (rivali o legittimi coniugi garantiti da norme e da morali), vengono derisi e messi in ridicolo proprio con l'essere portati alle estreme conseguenze dell'irreale o del loro più profondo significato di messa in scena e di visione decorativa di un'esistenza trapuntata di fatti, eventi e rappresentazioni eccezionali, fuori del comune, inimitabili e definitivi. Soluzioni tragicamente « barbare » e passionali scaturite da una visione infantile di sé come centro di una *rappresentazione* « necessaria » che non può essere rinviata e né modificata nelle didascalie e nelle indicazioni di una regia spettacolare e ricca di « colpi di scena ». Tutto ciò viene qui drasticamente ridotto a motivo di derisione[2] delle intenzioni e dei progetti più radicali e spettacolari, di continuo soggiacenti alla crisi del rinvio, alla dispersione contraddittoria dello iato abissale tra realtà sogno e rappresentazione, all'illusorietà di una finzione che non riesce a sostituire il mondo e a farsi essa stessa — coerentemente — mondo e struttura portante della realtà desiderata.

Il pittore esprime bene questa decadenza, l'appiattimento e la derisione del mondo dell'arte, degli artisti e delle fantasticherie prodotte su di essi, quando chiede a Mosbie, in cambio del quadro, di dargli sua sorella, perché anche i pittori « come i poeti » debbono « avere un amore. L'amore è la musa del pittore che gli guida la mano nel dar forma a una spirante sembianza, ad un occhio piangente testimone della pena del cuore ».

Ma il trucco del quadro dai colori avvelenati non funziona. Arden lo guarda per un momento, viene colto da un accesso di tosse, da un rantolo, ma non muore, distogliendo subito gli occhi dal quadro. A Clarke non resta che trasformarsi in misero sicario e in piatto esecutore di ordini

[2] Cfr. G. Bartolucci, « Il trittico-immagine », in *La scrittura scenica*, n. 3, 1971, Roma, Bulzoni, alle pp. 27-31.

finendo per prostituire bassamente la sua arte usando i colori avvelenati per decorare bellissimi piatti cucinati da Alice. Piatti viventi nella decorazione che li anima e che li sostanzia al di là e al di sopra dei valori del gusto o delle necessità della nutrizione. Valori che evidentemente non contano o sono posti in secondo piano nei confronti della « bellezza » e dell'armonia di linee e di colori, dell'« accordo dell'esteriore », del godimento dell'occhio e dei suoi miti riconsegnatigli e solidificati dall'impegno saggistico e dallo studio severo degli articolisti di *Elle*: di cui la voce f.c. di Carmelo Bene dà un saggio leggendo qualche brano tratto da *Miti d'oggi* di Roland Barthes (« Cucina ornamentale »).
D'altra parte il senso della rappresentazione come decorazione, della immagine come ornamentazione e duplicazione barocca del reale è presente per lo più anche nelle immagini delle donne del film (Alice, la modella del pittore, la cameriera, etc.). Le quali vengono inquadrate spesso in bellissimi specchi antichi dalla cornice d'argento o di ottone e dall'ovale perfetto, accentuando in tal modo il senso di un vuoto formalismo, di una teoria della bellezza deformata dalle intenzioni consumistiche della società contemporanea che riduce tutto a vuotezza dell'esteriore, a canone provvisorio di un godimento astratto e passeggero, a valore « gastronomico » dell'utilizzazione passiva, distratta, acritica.

Alice sale i gradini della scala a chiocciola recando vassoi rotondi o ovali ricolmi di pietanze guarnitissime di colori e di strane composizioni: uno splendore per l'occhio e per la fantasia dell'esteriore; la negazione della corporeità e della materialità dei cibi imposta dalla voluttà della *visione*; una soddisfazione delle forme contro la volgarità del gusto della bocca e delle esigenze dello stomaco. La m.d.p. inquadra dall'alto Alice che sale con i piatti; gira attorno ad essi « entrando » quasi nel giro della chiocciola della scala che fa da sfondo a tutto il movimento (la donna che sale, la chiocciola che si muove, la m.d.p. che gira panoramicando), e finalmente dando l'impressione di immergersi nelle circonvoluzioni delle guarnizioni raffinate della superficie delle pietanze. Eppure Arden non si abbandona al godimento della superficie e alla soddisfazione dell'occhio; anzi, si insospettisce per l'odore del brodo che gli sembra avere un sapore « non sano », e si rifiuta di toccare i cibi.
L'azione a questo punto viene agganciata all'esterno, al poeta-Bene che continua la demolizione delle macchine. Ad essa è legata la demistificazione di un atteggiamento ribelle che vuole colpire i simboli più rappresentativi di una società opulenta. Il cui comportamento è scandito nell'intimità della vita privata da problematici rapporti erotici mitizzati da tutta una letteratura romantica o decadente, e dalla soddisfazione di raffinatezze gastronomiche esaltate dai rotocalchi e da tutta una pubblicità che esalta la vacuità di tali artificiali esigenze dell'esteriore e della superficialità; così come, nella vita « pubblica » è scandita dal lusso dell'abbigliamento e dal possesso esibito ed esaltato di auto lucide e potenti qui ridotte a carcasse abbandonate e inutilizzabili. Il poeta ribelle ha coscienza della vacuità e dell'inessenzialità del suo comportamento, del mondo della parodia impotente in cui egli si manifesta mentre, divenuto ormai « un delinquente » (e dunque un emarginato ribelle cui è stata addirittura sottratta la categoria stessa della « ribellione »), massacra un gruppo di puttane (« carcasse abbandonate », residui dell'erotismo e delle pratiche amatorie, analogon delle carcasse d'auto, rifiuto e residuo del contrassegno più vistoso della ricchezza nella società dei consumi) caricandole poi tutte su una macchina imbrattata di sangue e di corpi inanimati.

5. *Eros e messa in scena*

Le sequenze della festa intima di Alice e di Mosbie, rimasti soli da quando

Arden è partito per Londra assieme a Franklin, riconducono al discorso sulla passione e sulla duplicazione e/o differimento di essa a livello di messa in scena dell'erotismo, delle sue regole e del comportamento ad esso legato.
Queste sequenze mettono in luce l'assurdità del « capriccio » della giovane donna e del vecchio: lei che vuole vivere il rapporto d'amore come gioventù, festa dei sensi, allegria, vitalità prorompente nell'eros, al di fuori e al di là di schemi, di convenzioni, di ordini e di regole (naturali e/o sociali e/o morali); lui che è stanco, attonito, terrorizzato da questa esplosione di vita, vecchio infine. Emergono in queste sequenze la frantumazione dell'ordine logico e sociale, la contraddizione degli schemi realistici della narrazione o della stessa narratività, la dissoluzione delle pienezze dell'equilibrio sottolineata dalla dissipazione del piano dell'ordinamento secondo la linearità; e infine la disseminazione della *regolarità* e dell'erotismo controllato dalle regole dei salotti borghesi e da quelle della tradizione letteraria.
Invece ogni piano assume piuttosto il senso di critica e di derisione di un erotismo « ridotto » e garantito dalle norme della società borghese; l'irrisione della fiacchezza di rapporti d'amore pianificati e convenzionali, dell'insufficienza di una passione incanalata secondo schemi e divieti prestabiliti. Piuttosto è vivo il senso della profanazione, del superamento del limite e delle paure stesse che stabiliscono i limiti: questa volta con capovolgimento del rapporto. La profanazione non è relativa alla bellezza della donna, dell'oggetto dell'amore e del desiderio da parte del maschio, bensì è relativa alla distruzione dell'equilibrio in un corpo vecchio e malandato, ai limiti dell'energia necessaria alla sopravvivenza. È la femmina che produce l'orrore e il terrore nel maschio perché è la sua stessa bellezza ad essere vorace e profanatrice, travolgimento assoluto dei limiti e dell'ordine, degli schemi sociali e delle regole stesse dell'esistenza. E la profanazione della vecchiaia e dell'esistenza è esibita nel senso profondo della messa in scena di sé, di una rappresentazione festosa e mortale dell'immaginario di veli e di vesti femminili, di indumenti intimi, di specchi, di movenze di danza. Una realtà tumultuosa e violenta edificata sui feticci dell'eros e della vitalità che emergono nei reggiseni e nelle camiciole raffinate per una festa dell'occhio e della passione stessa: nella rappresentazione di un rapporto d'amore « lussuoso » in un ambiente miserabile e sporco (materialmente e metaforicamente parlando). Un ambiente in cui lo champagne che invade lo schermo, e la tosse e la bava di Mosbie, denunciano l'orrore della violenza dell'amore e dell'eros nei confronti della vecchiezza, della « saggezza » e dell'impotenza fisica insieme. Denunciano l'impossibilità di una fantasia che non può stare al passo con i tempi e con le scelte fatte per vivere l'amore con l'atteggiamento visionario e il senso profondo dell'avventura mortale (o vitale) della nudità delle forme femminili, del veleno di una bellezza nuda e insieme velata dal desiderio e dalle visioni di un amante non più in grado di partecipare al rapporto esclusivo, totalizzante, che l'altro propone ed esige. Il volto del vecchio chiuderà la sequenza con l'espressione stralunata e terrorizzata di chi ha vissuto per un momento l'orrore di un rapporto totale con la bellezza, con la gioventù, con le cariche vitali in esplosione di un'esistenza intesa come festa globale, come energia giovanile ed esuberanza erotica pienamente spiegate: in indumenti intimi che sono pugnalate di desiderio insopprimibile, nello spumante che toglie il respiro e soffoca le possibilità di una vita tranquilla e prolungabile nel tempo. L'esplosione dello champagne dalla bottiglia stappata è anche l'esplosione della vitalità capricciosa di una giovinezza vorace che non perdona e non « pensa »; è presa del potere da parte della gioventù violenta di Alice sulla vecchiezza e sull'impotenza di Mosbie finito nelle sue mani (e da lei finito) perché

non ha voluto né saputo accettare il suo ruolo di vecchio e insieme di « sartore », di « rattoppatore di culi », di « vile meccanico ».

Eppure anche Mosbie rappresenta un elemento ribelle dell'ordine logico delle relazioni sociali e delle leggi ferree, terroristiche della « natura » umana. Ed è elemento ribelle (e di una ribellione a tali regole e comportamenti) nel momento in cui viene scelto dall'autore *proprio in quanto vecchio* per contraddire le leggi della natura e delle messe in scena tradizionali relative ai rapporti d'amore: elemento insolito impiegato per vanificare la situazione del classico « triangolo » letterario marito-moglie-amante, trasposto in una situazione in cui è la vita che « copia » l'arte e non viceversa.

Si dà qui la trascrizione sommaria delle sequenze centrali del film relative alla « festa » di Alice e di Mosbie, proprio per fornire la possibilità di una verifica della lettura data in margine al senso dei veli e al desiderio, alla bellezza e alla vecchiaia, alla violenza della gioventù e alla tragica impotenza di chi è vicino al limite definitivo della morte.

1.	Il bagno inquadrato dall'alto e quasi di 3/4 (toni rosso/marroni, vetri macchiati di vernice). Alice si alza dal water (presumibilmente) e si muove verso destra (m. 2,9)	Rumori di scarico
2.	P.P. di Alice leggermente dal basso. Passa le mani sulla vestaglia appesa al muro, il volto sofferente, quasi piangendo. Si gira. Piange. Viene avanti. La m.d.p. si abbassa e la segue fino alla vasca da bagno davanti alla quale si inginocchia dando le spalle alla m.d.p. (m. 11,7)	Musica
3.	P.P. di Alice dietro veli verdi, trasparenti, con le mani nei capelli (ride). Si passa i veli di fronte al viso e li lancia in aria (m. 0,4)	Musica
4.	Come la fine della 2. ma in piano più ravvicinato. Alice ha la testa sollevata in alto e le braccia alzate in aria. Piega la testa mentre fa ricadere gli indumenti (dietro i quali era inquadrata) dentro la vasca. Li getta ancora in aria. (m. 0,8)	Musica
5.	P.A. obliquo di Alice nuda dietro un velo azzurro che la copre dal seno in su (m. 0,2)	Musica
6.	Come la 1. Alice si intravvede di spalle dietro la finestra del bagno. Getta in aria i panni trasparenti. (m. 0,6)	Musica
7.	Alice di 3/4 dietro un velo rosso (m. 0,2)	Musica
8.	Come la 6. (m. 0,5)	Musica
9.	S.P.P. obliquo di Alice (da sinistra) con un'ombra dei veli (quasi una rete) sul corpo nudo. I veli cadono a tutto schermo azzurro con effetti di rifrazione. Dietro si intravvede Alice (m. 0,5)	Musica
10.	Velo giallo a tutto schermo. Dietro si intravvede Alice nuda (sempre ripresa obliquamente da sinistra). (m. 0,6)	Musica
11.	Alice in sottoveste dietro veli azzurri (con effetto flou). (22 ft.)	Musica
12.	La porta sulla sinistra (16 ft.)	Musica
13.	Alice dietro i veli (18 ft.)	Musica
14.	Veli giallo-grigi a tutto schermo (13 ft.)	Musica

15. Alice dietro un velo rosso, a tessitura larga, da sinistra (25 ft.) Musica
16. Veli a tutto schermo (12 ft.) Musica
17. Come la 1. Alice getta in aria gli indumenti vicino allo scaldabagno (11 ft.) Musica
18. Alice in figura quasi intera dietro veli grigi (16 ft.) Musica
19. Alice in mutandine dietro veli rossi. Ride mentre si allaccia una calza (m. 1,3) Musica
20. Come la 6. (m. 0,2) Musica
21. Veli rossi a tutto schermo. Dietro Alice che gioca con i panni intimi, ripresa obliquamente. La m.d.p. scende lentamente e leggermente verso il basso (m. 0,4) Musica
22. Come la fine della 2. Alice è ripresa di spalle e in P.P.P. con delle mutandine gialle in mano che getta in aria (m. 0,3) Musica
23. P.P. di Alice a sinistra della inquadratura con le braccia alzate e dietro un velo rosso. Dissolvenza. La m.d.p. scende poi verso destra sui veli (m. 1) Musica
24. Veli gialli. La m.d.p. panoramica a sinistra. Poi Alice in S.P.P. obliquo con un reggiseno rosa (m. 1) Musica
25. S.P.P. di Alice nuda dietro veli rossi, da sinistra, obliqua (m. 0,3) Musica
26. Come la 1. (m. 0,3) Musica
27. Alice dietro veli rossi, che fanno da filtro vero e proprio, inq. dal basso a sinistra. Scende col capo verso la m.d.p. (m. 1) Musica
28. Veli a tutto schermo. Dietro si intravvede appena Alice (m. 1,1) Musica
29. P.P. obliquo di Alice dietro veli-filtri azzurri (m. 1) Musica
30. Le mutande volano in aria in piano ravvicinato (m. 0,2) Musica
31. Come la 2. Alice getta in aria gli indumenti alzandosi e giungendo in P.P.P. davanti alla m.d.p. (m. 0,3) Musica
32. Alice in reggiseno rosa dietro veli-filtri rossi da sinistra. È inquadrata ortogonalmente all'asse della m.d.p. Si allaccia il reggiseno. Veli grigi con Alice dietro. P.P. di Alice di spalle. La m.d.p. la segue mentre esce (m. 2) Musica
33. Alice rientra in casa. La m.d.p. la segue in S.P.P. con un carrello laterale, finché A. incontra Mosbie e lo bacia allegra saltandogli intorno (m. 3,5) Musica
34. P.P. di Mosbie a destra della inquadratura. La m.d.p. sale fino al P.P.P. di Mosbie poi scende leggermente (m. 0,9) Musica
35. Alice salta al collo di Mosbie (m. 0,5) Musica
36. P.P.P. di Mosbie a sinistra. Si gira verso la m.d.p. stralunato. La m.d.p. si muove impercettibilmente verso sinistra sul viso di Mosbie (m. 0,6) Musica
37. S.P.P. di Alice che salta intorno a Mosbie. Si gira su se stessa verso destra fino a ritrovarsi in P.P. frontale (m. 0,3) Musica

38. S.P.P. di Mosbie dal basso a sinistra, leggermente obliquo. Ha la bocca aperta ed è terrificato. La m.d.p. si muove fino a raddrizzare l'asse del piano sempre su Mosbie in S.P.P. Panoramica leggermente sfarfallando a destra e a sinistra su Alice, poi si abbassa (m. 0,8)	Musica
39. P.P. di Alice di spalle sulla destra. Mosbie è sulla sinistra. Lei salta uscendo di campo in basso (m. 0,5)	Musica
40. P.P.P. di Mosbie dal basso. La m.d.p. si avvicina impercettibilmente poi torna indietro spostandosi leggermente in basso (m. 0,8)	Musica
41. Alice salta ancora entrando e uscendo di campo (m. 0,4)	Musica
42. P.P.P. (quasi dettaglio) da sinistra di Mosbie. La m.d.p. si avvicina e si piega mentre anche Mosbie inclina il volto (m. 1)	Musica
43. Alice salta. Accenna a baciare Mosbie. Lo abbraccia, poi si volta, dà le spalle alla m.d.p. e guarda verso destra (m. 1,1)	Musica
44. Dettaglio come la 42., da destra. La m.d.p. sale e accenna una panoramica (m. 1)	Musica
45. P.M. di Alice da sinistra e poi S.P.P. (m. 0,5)	Musica
46. P.P. di Mosbie. Guarda verso di lei da sinistra (m. 0,7)	Musica
47. Alice va verso la porta saltellando (di spalle) in S.P.P. e in P.P. Esce (m. 0,6)	Musica
48. S.P.P. frontale di Alice sulla porta. Viene avanti verso destra in P.P. Poi in P.P.P. verso il centro dell'inquadratura, quindi verso sinistra. La macchina arretra in P.P. Poi Alice avanza ancora in P.P.P. e entra nel bagno. La m.d.p. la segue panoramicando in P.P.P. sui capelli.	Musica
Alice apre un armadietto portandosi in dettaglio dei capelli. Prende lo spazzolino e si lava i denti davanti allo specchio dell'armadietto, sporco, fumoso (m. 9)	
49. La finestra a tutto schermo. Dietro i vetri vediamo Alice che si lava i denti (m. 3)	Musica
50. P.P.P. di Alice da destra che si lava i denti (m. 0,6)	Musica
51. Come la 50. ma ripresa dallo specchio dell'armadietto in S.P.P. (m. 0,5)	Musica
52. Come la 1. Alice attraversa il bagno e si intravvede nuda dalla finestra. Esce (m. 1,3)	Musica
53. La porta del bagno. Alice esce in S.P.P. infilando la camicia da notte. La m.d.p. la riprende di fronte e poi di lato (m. 1,2)	Musica
54. P.P.P. di Mosbie (m. 0,5)	Musica
55. Alice sulla destra in P.M. Si abbassa e esce di campo (m. 0,4)	Musica
56. Dettagli a tutto schermo di panni rosa (m. 0,3).	Musica
57. P.M. obliquo da sinistra di Mosbie. La m.d.p. lo segue mentre gli ricadono addosso i panni in P.P. Panoramica circolare in S.P.P. e in P.P. attorno a Mosbie. Poi in P.P.P. con i panni che gli cadono addosso, sul viso, fino al dettaglio (m. 2,8)	Musica

58. Come la 57. rovesciata. La m.d.p. raddrizza l'asse e panoramica (m. 2,5) — Musica

59. P.P.P. da destra di Mosbie con i panni addosso. Carrello indietro e panni in P.P. (m. 0,5) — Musica

60. P.P.P. dal basso di Mosbie. Poi panni a tutto schermo (m. 1,2) — Musica

61. Panni a tutto schermo che cadono e scoprono il dettaglio del viso di Mosbie (m. 0,5) — Musica

62. P.P.P. (quasi dettaglio) di Mosbie con un bicchiere di spumante davanti al viso. La m.d.p. arretra lentamente e il bicchiere appare in S.P.P. Panoramica da sinistra verso Mosbie (fino al dettaglio del viso); poi in P.P.P. verso destra la mano di Alice che regge il bicchiere dentro il quale scorre il liquido (m. 1,3) — Musica

63. Veli gialli. Poi P.P.P. di Mosbie sotto i veli. Sulla sinistra, in alto, la mano sinistra di Alice regge il bicchiere sollevato. Mosbie si volta verso la m.d.p. e entra in P.P.P. quasi frontale. Scuote la testa. Veli in campo (m. 1,2) — Musica

64. Veli azzurri a tutto schermo. Dietro, a sinistra, si intravvede il bicchiere. Poi P.P. di Mosbie con un bicchiere a sinistra. È tutto bagnato e tiene la bocca spalancata. La m.d.p. avanza fino al P.P.P. di Mosbie e al dettaglio della bocca (m. 1) — Musica

65. I veli con dietro il bicchiere in P.P.P. La m.d.p. panoramica fino a scoprire Mosbie a destra in P.P.P. (m. 1,3) — Musica

66. S.P.P. di Alice di spalle. Si muove sensualmente bevendo e offrendo da bere a Mosbie (m. 3) — Musica

6. *Dissipazione e morte*

La festa (sarebbe più esatto dire l'aggressione di Mosbie da parte di Alice) viene interrotta dal ritorno di Arden e di Franklin che trascinano il solito baule. Alice mette letteralmente a terra il marito — impedendogli così di entrare e di vedere Mosbie nella sua stanza — offrendoglisi con tutta la sensualità del suo corpo giovane e mimando la violenza di un coito con secchi colpi del ventre in avanti — le labbra serrate — contro Arden. Il quale stramazza a terra abbattuto dalla aggressività della bellezza di un corpo giovane, dalla violenza di un rapporto erotico totalizzante che impegna le facoltà e le forze tutte di un organismo in cui, invece, le potenzialità della vita sono drasticamente e irrimediabilmente ridotte, definitivamente esaurite. La forza della vita, della riproduzione — e della morte ad essa strettamente legata come fine individuale e come dispersione del singolo — sono seriamente messe in crisi non solo dalla vecchiaia ma da un rapporto esclusivo e violento con l'esistenza che si riaffaccia con tutte le sue forze creatrici e distruttrici. L'esistenza che si afferma nella floridezza dei corpi come gioventù ed esclusione della vecchiaia e della morte, come carica lussureggiante di vitalità che travolge e trascina tutto ciò che incontra sul suo cammino.

Ma la presenza giovane di Alice, la forza inarrestabile di un erotismo lussureggiante, l'aggressività della bellezza e della nudità di un corpo giovane non sconfiggono soltanto Arden, il marito-vecchio. Aggrediscono e colpiscono a morte anche Mosbie-l'amante, il vecchio travolto da una passione che gli pesa come malattia e come dissipazione o come persecuzione.

E tutto ciò accade proprio quando è Alice a ricambiarlo e ad amarlo per prima con la forza di un desiderio e di una passione che non ammettono tregue o dilazioni: un desiderio e una passione che uccidono.
Sistemato Arden, Alice si spoglia e gioca ancora con il suo corpo ed i veli che lo coprono e lo rivelano in un alternarsi esasperante di offerte e di fughe, di aggressioni e di differimenti, di esplosioni tumultuose e di calme apparenti. Ride, mentre Mosbie guarda atterrito tra i capelli e la barba bianchi bagnati dallo spumante che la sua amante ha stappato per lui, soffocandolo quasi mentre gliene offriva. Eppure questo rapporto che si oppone a tutte le regole della natura, ai divieti e alle norme degli organismi biologici e sociali, questo esercizio esasperato e totalizzante dell'erotismo che agisce come dispersione nei vecchi e non piuttosto come divisione, frammentazione e riproduzione nei corpi giovani, non può durare. In qualche modo si deve giungere ad una conclusione definitiva, la conclusione che attende anche il poeta-distruttore dei simboli già decaduti e in rovina della sua società falsa e superficiale; la conclusione della vicenda dei tre vecchi ruotanti — inconsapevoli strumenti passivi — attorno alla bellezza di un giovane corpo di donna pieno d'amore da offrire e da prendere.
La morte, infine, è l'unica soluzione definitiva, anche come messa in scena antinaturalistica e antirealistica di essa, e come tale occuperà, nel contesto del film, sempre maggior spazio e risonanza. Una morte certamente più determinata e circonstanziata all'economia delle vicende del film e del loro immediato senso contestuale alla tessitura del « racconto »; la morte nel suo senso di termine e di conclusione di una esistenza e di una vicenda *narrate*, e non vista nel senso più ampio, « universale », e denso di quei riferimenti e di quegli echi semantici molteplici che veniva assumendo nelle sequenze descritte. Presentandosi invece ad una interpretazione più ampia come presenza fenomenica e simbolica di uno degli aspetti/forme della *totalità* dell'esistente e della sua stessa contraddittorietà: nella rappresentazione e nella stessa messa in scena accurata del rapporto erotico — scisso eppure continuato — tra corpi vecchi e corpi giovani.
Alice giunge a corrompere un piccolo proprietario terriero (mandato in rovina da Arden) perché faccia assassinare il marito. Egli si rivolgerà a caricature di killers in un villaggio western forse ricostruito per l'occasione di qualche « western all'italiana » e probabilmente attiguo agli studi in cui Carmelo Bene andava girando *Capricci* (e dunque utilizzato come uno dei tanti materiali di trovarobato che un autore intelligente e con pochi soldi può inserire nel contesto del discorso che sta facendo caricandolo di elementi nuovi, anche non previsti, ma che arricchiscono il discorso stesso). In questo caso il carattere parodistico dell'assassinio su commissione, spostato nell'ambito di riferimento dei killers da western, assume non soltanto la funzione critica di deridere certe formule della *inventio* narrativa e dell'intreccio tradizionale, ma addirittura di sminuirne la portata semantica e di bloccarne un riconoscimento operato secondo il codice delle figure retoriche e dei moduli espressivi usati convenzionalmente. Spostando proprio l'artificio formale in un contesto talmente estraneo e insolito (il « western all'italiana », i killers come caricature di sé e della propria funzione e finzione narrativa) da mettere in crisi le forme stesse del contenuto oltre che i suoi modelli più usurati.
D'altra parte il tentativo di assassinare Arden si rivela inutile perché alla fine Alice viene abbandonata dallo stesso Mosbie, divenuto sospettoso e diffidente per l'amore stesso che la donna gli porta e di cui è l'incarnazione viva. Un amore totale, esclusivo e senza limiti e remore che potrebbe indurla ad abbandonarlo una volta che incontrasse un oggetto d'amore più grande, così come per lui ha abbandonato e tradito il marito. Da questo sospetto « artificioso », suscitato soprattutto dall'esigenza di

sopravvivere al riparo dell'amore e dell'erotismo voraci di Alice, della sua bellezza e della gioventù troppo esigenti, « capricciose » — e suscitato per conservare la propria esistenza mediante una condotta di vita più grigia ma certamente più tranquilla e sicura — Mosbie passa alla esasperazione illimitata dei suoi sospetti e al rifiuto totale di Alice.
La definisce infatti irrimediabilmente « puttana », puro oggetto di desideri inconfessabili e proibiti, esclusiva manifestazione di bellezza e gioventù peccaminosa; desiderio rivelato e pericoloso che va fuggito una volta che non si sottrae alle insidie del maschio e che contravviene « pubblicamente » e *definitivamente* (cioè: senza rimedi e pudori) ai divieti della società. Ad Alice non resta dunque che piangere e offendere il vecchio bavoso, ricordandogli quello che realmente è: « un vile meccanico », incapace di amare e di provare alti sentimenti.
La lite tra Alice e Mosbie denuncia apertamente l'incrinatura del precario equilibrio instaurato tra il vecchio e il giovane, tra la normalità e l'eccezione, tra l'amore coniugale (costruito su di un erotismo in cui l'aspetto della trasgressione — secondo Bataille — è stato riassorbito dalle leggi e dalle regole del gruppo sociale cui si appartiene) e l'amore « proibito », « peccaminoso », quello al di là delle regole e dei divieti, delle rappresentazioni e delle messe in scena *consentite*.

7. *Morte e finzione*

La morte, verso la quale ci si avvia nella fase finale del film, è vista anche come parodia del dramma della morte e sulla morte.
Arden muore alla fine del film e il suo cadavere viene trascinato da Franklin nello studio del pittore attraverso l'onnipresente scala a chiocciola. Lì il pittore, dopo aver subìto l'intrusione ed una ridicola perquisizione da parte del poliziotto che ha seguito le varie vicende del film piangendo disperatamente per l'impossibilità di comprendere quello che stava accadendo (ed ora ancor più nevrastenico e isterico per le sue carenze personali e « storiche »), bagna il suo autoritratto nel sangue di Arden disteso a terra. Questa specie di firma apposta sul quadro conferisce al lavoro un sapore di attualità reale e cruenta, una attualità drammaticamente « reale » fino alla morte, ultima realtà dei protagonisti del film. Eppure tutto ciò non fa altro, assieme alle sequenze che succedono a questa, che rimettere in gioco e in discussione il problema delle responsabilità dell'arte e della finzione artistica, anche se questo tema viene introdotto indirettamente, di soppiatto, e mascherato dietro l'ironia presente nell'ultima parte del film.
Il poeta, dopo una ennesima carneficina di puttane e di auto, va a mettersi in posa, con la sua compagna, per morire. Organizza teatralmente, con molto scrupolo ed esattezza, la messa in scena della morte: che dovrà essere spettacolare, equilibrata, precisa, come la narrazione di un verista, un referto medico o un rapporto fotografico.
Infatti, prima di definire la posizione esatta in cui la morte dovrà coglierlo (sul prato retrostante il terrapieno della carneficina), egli fa diverse « prove », compie diversi tentativi. Finché, soddisfatto della sua posizione e del gruppo plastico che forma assieme alla sua donna, dà il via alla colonna musicale: drammatica, lenta, larga, che dovrà accompagnare il decesso degli amanti-distruttori. Decesso rappresentato come definitiva messa in scena di un'arte condannata a morire con i suoi interpreti o della vita individuale che si ferma con questi due esemplari che la riassumono totalizzandola ed esaurendola nella pienezza della loro singolarità.
Il film si conclude dunque suggerendo una interpretazione (una delle possibili consentite) da dare.
Film anche della messa in scena, della finzione rivelata, del trucco esibito

dietro le descrizioni e le « duplicazioni » naturalistiche o realistiche degli eventi che si succedono con ordine e coerenza, soprattutto se visti in rapporto alla successione delle sequenze (e alla costruzione di esse) in *Nostra Signora dei Turchi*. La narrazione, il procedere e il costruirsi stesso del discorso per larghi sintagmi narrativi, con un senso trasparente all'interno delle inquadrature — nel senso della possibilità di un riferimento piano o di un congiungimento « immediato » ai referenti extrafilmici, a significati contestuali determinati e prestabiliti — rivela poi tutta la sua labilità mascherata all'interno di un discorso chiaro sulla *finzione* e sulla *messa in scena*. Dato che, in realtà, i significati contestuali, i referenti extrafilmici, le « somiglianze » e le analogie semantiche con la « realtà » o con le *possibilità della realtà* non servono alla costruzione del *senso* del film: che è *altrove*. Ed è al di là di un abisso scavato con lucidità teorica a separare significante e significato, referente e contesto dalla somma logica o aritmetica della contiguità rivelata nel senso addizionale ricavato nella serie dei segni. Seguendo il percorso o il decorso delle inquadrature e costruendo il senso attraverso la somma dei referenti contestuali delle singole sequenze, si ha soltanto il senso apparente del film, soltanto il suo momento *denotativo*. Al di là e oltre questa prima lettura abbiamo il sistema complesso delle *connotazioni* (culturali, semiologiche ed estetiche) che parte dal discorso sulla finzione, sulla messa in scena e sulla realtà, sugli stessi elementi profilmici selezionati (aberranti e insoliti: vecchi, improbabili gangsters o killers, puttane, carcasse d'auto, etc.) e su un discorso soltanto apparentemente banale e trasparente. Che viene invece ad esssere svuotato e tradito se visto come *strumentazione* per trasmettere segni appropriati ai soli referenti extrafilmici cui inevitabilmente si rimanda ad una prima materiale lettura. Pertanto la lettura connotativa o metaforica o metafilmica è necessaria per cogliere il senso profondo del film. Il cinema, la pittura, la letteratura, il teatro, l'arte in genere vengono intesi come bassa finzione, inganno e turlupinatura per occhi e orecchie fedeli alle favole e ai miti della realtà « riprodotta » o « riproducibile »: del « fuori » della realtà (quella esterna all'opera) come più vero del « dentro » (quello dell'opera stessa). Occhi e orecchie pronti a scandalizzarsi se lo strumento espressivo non viene usato in modo « corretto » e convenzionale, quello cioè che rivela evidenti intenzioni comunicative costruite sulla funzione denotativa del codice e che non deve contenere in sé elementi e forme che portino alla crisi della decodificazione abituale, certa, fondata sulla forma di una comunicazione rassicurante.

I vecchi, la bava, la ripugnanza per certi rapporti (esibiti e sottolineati da un'ironia distanziatrice che congela e che fissa) bloccano, in altre parole, la formalità di un linguaggio cinematografico (o, più in generale, artistico) apparentemente piano e rassicurante, « scorrevole ». I « contenuti » riescono ad assumere un aspetto formale tale (con evidenti rinvii ad eterogenei e complessi sistemi semantici, gnoseologici, psicologici e pure ideologici) che blocca la distribuzione lucida e piana della forma stessa, astratta e convenzionale (per esempio, il succedersi di un'inquadratura dietro un'altra secondo i più comuni codici spazio-temporali o secondo l'ordine logico degli eventi che pure, in questo film, viene per lo più rispettato). In quanto l'aspetto formale viene per lo più usato per « verbalizzare », per rivestire di immagini e di suoni una realtà, una sostanza del discorso, un contenuto dell'espressione, infine un *senso* (extrafilmico anche) *aberranti.*

Per cui, in conclusione, si nota, di riflesso, tutto il fastidio provocato da un tipo di procedimento formale che, per una serie di trasparenze e di espansioni/rinvii da un piano all'altro, per una serie di elementi contigui e di riflessi e incidenze, di concentrazioni e di deflagrazioni conduce

al discorso sull'aberrazione del cinema, dell'arte o del *discorso stesso* e della sua onnipotenza. Forme dell'espressione che *arbitrariamente* fondano e ripercorrono comportamenti e situazioni prestabilite, difese e tutelate dall'uso e dalla consuetudine repressiva, dalle leggi intoccabili del costume e della morale, dell'ideologia e dello stesso linguaggio correnti.

La denuncia di queste aberrazioni e della falsità di un linguaggio che le rende lucide, accettabili, « naturali »; un linguaggio che *assegna* un luogo fisso ai vari elementi della realtà (dopo aver costruito una gerarchia linguistica corrispondente a quella stabilita dalle teorie della conoscenza o dal potere); un linguaggio che ostruisce il movimento e la liberazione: questo il senso profondo dei « capricci » di Carmelo Bene.

Senso sottolineato dall'ultimo folgorante piano del film, quello dei cacciatori e delle cacciatrici di volpi che entrano in scena, invadono il terrapieno, aggrediscono la macchina da presa in una luce rossa ed irreale come il fondo bianco o scuro dei corpi dei cavalli, come le divise di caccia, come quel mondo che viene messo in scena e a cui si rinvia. Come il *Capriccio italiano* di Ciaikovskij che li accompagna nell'alternarsi di piani, di luce, di tonalità del colore, del grado di violenza che contraddistingue i cavalieri definendo il loro senso e la loro funzione.

Capricci — **r.:** Carmelo Bene - **sc.:** Carmelo Bene dal suo adattamento teatrale di **Arden of Feversham** di anonimo del '600 - **f.** (ektachrome, 16 mm): Maurizio Centini - **mo.:** Mauro Contini - **m.:** Puccini, **La Boheme,** Ciaikovskij, **Capriccio italiano,** Verdi, **Macbeth** e **La Traviata,** coordinate da Carmelo Bene - **int.:** Carmelo Bene (il poeta), Anne Wiazemsky (la puttana del poeta), Tonino Caputo (Clarke, il pittore), Giovanni Davoli (Arden), Ornella Ferrari (Alice), Giancarlo Fusco (sicario), Poldo Bendandi (sicario), Francesco Gulà (Mosbie), Manlio Nevrasti (Franklin), Piero Vida (il poliziotto), Michèle Lagneau (la cameriera) - **p.:** BBB cinematografica (Barcelloni, Bene, Brunet) - **o.:** Italia, 1969 - **dr.:** 95' circa.

FRANCO PECORI
IL BUIO NELLO SPECCHIO

Prologo: *Istituzione del Mito*

Il riferimento culturale è centrato sul momento della gloria mozartiana di Don Giovanni. E si capisce perché. Nato come incredibile beffatore e miscredente, paladino della pura gioia di vivere, *el Burlador de Seviglia* (1630) si contrappone quasi meccanicamente alla società cristiana del XVII secolo come il simbolo della dissoluzione sfrenata e senza nome; una maschera indegna, da punire e sprofondare negli inferi senza bisogno neanche di averne individuata l'identità. Ma il primitivo *Burlador* acquista presto una dimensione più articolata; con l'aiuto di Molière, Don Juan (1665) comincia a riflettere e a dare un senso alla propria condotta, trovando ragioni sociali all'ipocrisia e fornendosi polemicamente una intrinseca necessità. Vive le sue avventure quasi con indifferenza, come guidato da una diabolica vocazione al suicidio. Tale tendenza al controllo e alla riflessione si cristallizzerà in una sorta di intellettualismo machiavellico nelle successive tappe settecentesche, quando Don Giovanni diventa « libertino » e freddo ragionatore. Tuttavia, proprio questo passaggio attraverso l'« intelligenza » del secolo XVIII fornisce a Don Giovanni i mezzi per progredire sulla via di una presa di coscienza che lo porterà ad una vera e propria ricerca di se stesso fino all'analisi del proprio mito. Quando tale ricerca si sostanzierà di una componente umana e storica più consistente e precisata, la riflessione si tramuterà in ironia e il comico si fonderà al drammatico, nella consapevolezza, ormai, di una opposizione dialettica. L'ironia è, nel Don Giovanni di Mozart (1787), il segno di una lucidità critica di cui Carmelo Bene non poteva non appropriarsi per la sua personale riproposta del mito. Ovviamente, questo non significa che il Don Giovanni cinematografico viva in un ambito strettamente mozartiano: tutt'altro. Il prologo, con la citazione dell'aria del *Catalogo*, vuol essere proprio una precisazione delle distanze. Lo è, però, nella misura in cui rappresenta un'indicazione di metodo: certo non assisteremo alla messa in scena del libretto di Lorenzo Da Ponte (non per niente l'immagine del Prologo è in bianco-nero, mentre tutto il resto del film sarà poi a colori) e proprio per questo ce ne possiamo servire come riferimento tematico. Tra l'altro, lo stesso « Catalogo » scritto dal collaboratore di Mozart, fondando la sua efficacia sull'espediente di presentare il protagonista per bocca del suo servo (Leporello), assumeva il valore di una rienunciazione del mito, era esso stesso un « riferimento culturale ».
Siamo, dunque, in piena area mitologica, proprio nel senso barthesiano, secondo cui il mito è un « sistema semiologico secondo », giacché « i materiali della parola mitica (lingua propriamente detta, fotografia, pittura, manifesto, rito, oggetto, ecc.), per differenti che siano all'inizio e al momento in cui sono còlti dal mito, si riportano a una pura funzione significante ». (R. Barthes, « Il mito, oggi » - in *Miti d'oggi*, Lerici, 1966,

pag. 208). Si tratta di vedere se l'uso di una mitologia rimanga circoscritto in ambito metalinguistico, o se sappia trovare la via per un recupero transitivo, in cui il mito cessi di vivere come « immagine » per diventare senso di un atto.
L'accentuazione della condizione simbolica della scena iniziale sembrerebbe voler mantenere la semiosi sul piano di una ipercodificazione al limite del compiacimento esibizionistico. Il film comincia addirittura con la citazione da un sonetto di Shakespeare, proposta attraverso la pura e semplice inquadratura dello « scritto », mentre il sonoro resta muto. Il resto del film non sarà muto; tutt'altro: avremo una « colonna » estremamente articolata e connotante. Questa specie di confronto di linguaggi, proposto nella prima inquadratura, impone una programmaticità alla decodifica, tale da implicare, oltre alla p r i m a lettura del testo shakespeariano, anche la coscienza di una lettura s e c o n d a , in senso cinematografico e comunque reistituzionalizzante rispetto alla scelta stessa dello scritto: « No, time, thon shalt not boast that I do Change: / Thy pyramids built up with newer might / To me are nothing novel, nothing strange; / They are but dressings of a former sight. / Our dates are brief, and therefore we admire / What thou dost foist upon us that is old; / And rather make them born to our desire / Than think that we before have heard them told ». Il discorso sul tempo assume una forma di scorrimento (la proiezione del film) che traduce in termini di sussistenza meccanica il senso delle parole in quanto tali, sottoposte alle leggi di un funzionamento e di una percezione eterogenea almeno di un grado rispetto all'istituto linguistico su cui si fonda il messaggio primario.
Per converso, la successiva rilevazione dei dati culturali emergenti dal buio (fondo scuro) sarà per il fruitore prima di tutto una messa in discussione del potere referenziale delle « non-immagini », sia visive sia sonore. Le due colonne su cui possiamo tradurre lo schema del film si oppongono paradigmaticamente l'una all'altra e, nello stesso tempo, devono il loro statuto a rimandi extrafilmici, assunti nel film tramite una sorta di inglobamento appunto mitologico.
Da una parte, l'organizzazione del materiale profilmico (la tavola imbandita per il banchetto di Don Giovanni, con i vassoi stracolmi di frutta, con le candele in primo piano che illuminano il volto del personaggio truccato da maschera decrepita, ecc.) mostra i limiti di una fedeltà teatrale legata alla sostanza degli oggetti e dunque ancorata alla propria fisicità; dall'altra, l'attacco musicale del « Catalogo » mozartiano e poi le citazioni fuori campo di frasi emblematiche (« Aveva fatto la scoperta più impopolare, che la realtà si differenzia dal mito, nell'ambito del quale non mai del tutto è finita »; « Quello che lo allontana dal suo tempo ci allontana da lui ») contraddicono la propria storicità, poggiate come sono su di una specie di lenzuolo sonoro (il vento), che le « distacca » in un turbine anche qui mitologico.
Senonché, in questa traduzione, abbiamo trascurato proprio l'elemento formale costitutivo del senso: il significato delle singole inquadrature e cioè la scelta dei singoli procedimenti cinematografici (tecnico-semantici). Non possiamo tradurre il senso della scena prescindendo dalla selezione dei piani e dalla durata degli stacchi, ovvero dall'organizzazione di una prospettiva semantica centrata appunto su l'articolazione interna tra spazio-tempo di ripresa e spazio-tempo di montaggio visivo-sonoro. Dobbiamo, invece, mettere in conto la chiara stratificazione dei piani, che attraverso gruppi di stacchi brevi e brevissimi operati approssimativamente sul medesimo asse, conducono ad una sorta di accumulo verticale delle forme e ad un conseguente disorientamento rispetto ad ogni possibile riferimento all'« obbiettività » del reale, tutto a favore di una crescita della consistenza nella dimensione « rito ».

« Nella bionda egli ha l'usanza / di lodar la gentilezza / nella bruna, la costanza; / nella bianca, la dolcezza. / Vol d'inverno grassotta, / vol d'estate la magrotta; / è la grande maestosa, / la piccina è ognor vezzosa ». Ma l'« andante con moto » non è che un veicolo per entrare nella profonda galleria di volti e di stupidità consacrate, di gesti ripetuti con sguardo assente, di presenze astratte e di baciamani putrescenti, di esitazioni e di lampi nello sguardo, di fioche fiammelle e di buii accecanti, nella fitta terapia di variazioni ottiche e di giunture fratturanti, che tolgono al mito l'autorità di un'esistenza astorica e lo contestano anzi al medesimo suo livello di vita: la forma del rito.
Ecco, allora, che proprio attraverso la soglia meta-linguistica siamo introdotti nel vivo di un'azione dai reali poteri rigeneranti. L'intervento di un Don Giovanni in prima persona, a questo punto, si impone. L'istituzione del mito chiama direttamente in causa Carmelo Bene e lo invita ad un gioco decisivo, ad una rappresentazione drammatica, ad un feroce duello con se stesso, per risolvere operativamente e storicamente una dualità solo in apparenza formale. È in ballo la vita di un uomo e non c'è altra difesa che il confronto diretto con i mezzi stessi del rito; rischiando una doppia morte, la metafisica dell'individuo e la storia come mitologia: « Quale perdita fu per l'arte che una tal mano di maestro non usasse il suo vigore congenito per fini migliori! Chi lo superò nel suo campo? Ma, ahimé, quanto maggiore il talento, tanto più numerose furono le aberrazioni pur di non aderire a nessun principio a nessuna regola, ma immaginando di sapere ogni cosa da se stesso ».

Fondamento oppositivo

Dal bianco-nero passiamo al colore. Non per entrare in una dimensione più « reale », ma per meglio fondare l'opposizione formale al mito appena istituito (Don Giovanni). Tale opposizione consisterà in un elemento fondamentale (la bambina), in un elemento di « mediazione » (la madre della bambina) e in varie articolazioni di questi due elementi, i quali, ora proponendo l'integrazione, ora il rifiuto-dissociazione, tendono in sostanza alla ricostituzione e al rafforzamento del mito attraverso una laboriosa e addirittura affannosa riproposta del rito. Solo nell'ultima sequenza avremo il risvolto di tale procedimento. Ma non si tratterà di una sorpresa, in quanto, proprio sul piano della forma, tutta questa parte centrale del film non sarà che una progressiva frantumazione del rito, operata con i mezzi cinematografici: rilevanza assoluta alla negazione del piano-sequenza e conseguente smontaggio del mito « cinema ». Il rapporto inquadratura-montaggio sarà fortemente contrastivo: per la puntigliosa costruzione interna dell'inquadratura, preparata secondo una semiosi iconologica ed extrafilmica e per l'uso tutto « artigianale » del montaggio, teso a sfruttare le linee di tensione formale interna alla inquadratura attraverso un impegnativo e trasparente lavoro di moviola.
Vediamo, dunque, il fondamento oppositivo nel suo elemento fondamentale. Sullo stacco del « banchetto », mentre si tronca la musica di Mozart e continua il sottofondo del vento, abbiamo una panoramica a scendere apparentemente descrittiva. La « suspense » di questo movimento di macchina è però tutta sul piano del senso e in una direzione esattamente inversa alla panoramica (dal basso verso l'alto) che chiuderà il film. Da un'ambiguità quasi esclusivamente cromatica (due grandi finestre colorate, tipo interno-cattedrale) passiamo, col degradare del piano, alla determinazione progressiva del significante e alla sua affermazione mitologica. L'imposizione del significato cade dall'alto (panoramica) sul materiale significante e lo blocca in una consistenza esistenziale in un certo senso analoga a quella di Don Giovanni, che abbiamo appena visto. Il degradare della

m.d.p. scopre la Bambina di spalle, seduta al pianoforte. Un fiocco bianco le lega i capelli neri a coda; è vestita di nero, ma sulle spalle e intorno al collo il tessuto è bianco e merlettato. Legate con nastri, pendono dal collo immagini sacre sulla schiena (e, poi vedremo, anche sul petto). Il grado rilevante sul piano del senso è dato dal gesto o atto che il personaggio appena scoperto compie, completamente immedesimandosi nella funzionalità di esso, dando l'impressione, come il Don Giovanni del Prologo, che tutta la sua esistenza si concluda in quell'atto e non possa prolungarsi al di fuori. Che quella funzionalità sia poi una non-funzionalità (il pianoforte ha i tasti non collegati alle corde e quindi non emette altro suono che i piccoli tonfi delle dita sulla tastiera) è ulteriore determinazione della chiusura e staticità del mito. Il quale non ammette rapporti con il contesto se non in termini di opposizione frontale e speculare (vedremo poi come lo specchio costituisca una tipologia oggettuale precisamente articolata all'interno del film). Ogni tentativo dell'un polo (Don Giovanni) di entrare in contatto con l'altro (Bambina) si infrangerà in una sorta di condizione incomunicante, per cui ad immagine mitologica si contrapporrà (corrisponderà) immagine mitologica, sì da non potervi essere soluzione sul piano rappresentativo: la produzione di senso sarà proiettata completamente al di là del contesto filmico materialmente considerato. Il diaframma ideologico esistente tra mito (Don Giovanni) e sua opposizione (Bambina) è dimostrato fin da questa prima fondazione dell'elemento oppositivo, nei confronti del quale ogni « apparizione » del mito è un'immagine indecifrabile e mostruosa, che ne turba in un certo grado l'omogeneità-autonomia-involuzione, ma non fino al punto di « sverginarla » in un rapporto diretto. La visione che la Bambina ha mentre si trova vicino al pianoforte è addirittura una ulteriore mediazione rispetto ad una possibile immagine di Don Giovanni. Il volto del quale noi scorgiamo in rapide e parziali sovrimpressioni ad una specie di orsacchiotto/lupacchiotto scuro, con barba e capelli bianchi lunghi e finti, grandi denti e grandi occhi di vetro (chiara proiezione « figurativa » di immagini infantili legate alla mitologia degli affetti primari).
Il piano della rappresentazione è invece esauriente quando si tratta di u n o dei poli mitologici. In questo caso, la crescita del senso non comporta riferimenti dialettici col diverso da sé, ma anzi produce un accumulo tonificante, un rafforzamento delle connotazioni e quindi delle capacità di « difesa » della propria configurazione. Il percorso che la Bambina compie dal pianoforte verso la Madre, lungo la stretta pista rossa fiancheggiata lateralmente da tendaggi rossi, è un viaggio all'interno già della propria identificazione. In fondo al corridoio c'è una « mamma da baciare », ma questa mamma non è garante di alcuna comunanza verso la figlia, anzi mostra chiaramente di aver assunto l'obbligo del dolore come veicolo per una trasmigrazione sul versante opposto; e sfrutterà la sua perdurante condizione materna per indurre la Bambina a scivolare, lungo la china di un'ambigua autorevolezza, verso la compromissione con Don Giovanni. Sulla scorta di tale ambiguità, si afferma la chiusura autoritaria e l'incomprensione totale della Bambina verso tutto ciò che possa rappresentare un'ancorché minima rinuncia alla propria fagocitosi (mitologica). Parla per lei, fuori campo, la voce di Santa Teresa di Lisieux, raccontando l'apparizione della « Perfection » e precisando come, dopo quell'apparizione, avesse compreso che « per divenire una santa bisognava soffrire molto ». È in nome di questo « dolore » che si costruisce il mito della difesa della « purezza » (verginità), per la quale bisogna essere disposti a tutto, anche alla morte: « Oh, come vorrei che tu morissi, mia povera mammina; è affinché tu vada in cielo, giacché tu dici che bisogna morire per andarci ». E al padre augurava lo stesso la morte.
Il riferimento alla storia di Santa Teresa è in questo caso un elemento

avvolgente rispetto all'individuazione del mito (del suo fondamento oppositivo) e funziona in senso puramente accumulativo. Così, anche la « storia » del padre non aggiunge niente all'identità del personaggio-Bambina, in quanto esso non è suscettibile di progressione, di evoluzione narrativa. Da questo punto di vista, il film non offre possibilità di lettura: non esiste una vicenda e il processo affabulativo è completamente soggiacente, non tanto ad esigenze stilistiche, che manterrebbero comunque, sia pure sotto forma di momenti minimi, il piano narrativo; quando piuttosto a un chiaro intento di presentazione strutturale del mito, di evidenziazione delle sue componenti in un complesso ma lucido confronto di significanze. Non si tratta, insomma, di una pura e semplice atomizzazione e deformazione del processo narrativo in senso ancora essenzialmente mimetico e in funzione prevalentemente ancora referenziale (inventariabile al livello del significante); siamo invece ad una drammatica resa dei conti della forma cinematografica di fronte a fondamentali domande provenienti ad essa da settori della cultura maggiormente « provati » e non certo capaci di risposte definitive. Semplicemente, il cinema raggiunge col *Don Giovanni* di Carmelo Bene una maturità e una coscienza tali da potersi confrontare con il contesto culturale non sul piano dei « contenuti » né su quello delle « forme », ma proprio sulle q u e s t i o n i che stanno alla base della sopravvivenza dell'uomo storico. Ma non precorriamo il discorso e procediamo piuttosto nell'analisi del film.

Fondamento della Mediazione

Ucciso il padre, soffocato da un mare di ragnatele e dall'incapacità a porsi come alternativa cosciente alla micidiale ansia di verginità della figlia (« Dammi la morte, il ciglio/a te non oso alzar... »), la ricerca del fondamento oppositivo si arresta di fronte alla Madre; o meglio, è la radice femminile dell'opposizione a dissociarsi dal processo inglobativo della purezza e a sperimentare la propria disponibilità in un tentativo di mediazione, che, adeguando il fondamento oppositivo all'essenza mitologica, permetta alla figlia di sopravvivere e a se medesima di cogliere il frutto di una impossibile liberazione.
Questa Madre ha un'esistenza del tutto ambigua, vive apparentemente sospesa e priva di orientamento. Trasferita la sua verginità nell'ostinata rinuncia della figlia e sepolto chi quella figlia appunto le ha dato a prezzo di una verginità, tenta ora disperatamente di ricondurre ad unità la propria esistenza cercando un contatto con il più disponibile degli uomini. Ma tale disponibilità, Don Giovanni la deve appunto alla sua essenza mitologica e l'unione dei due nelle vicinanze di un letto è quanto di più problematico si possa immaginare. E, comunque, è una « situazione » di cui non si può dare l'« immagine »: il rito, in questo caso, è ridotto al minimo e la fisicità stessa dei corpi è come interrotta e stralunata in una serie di stacchi brevissimi e di piani molto ravvicinati, senza « prospettiva ». Lo spettatore perde l'orientamento, giacché i frammenti non sono riferibili alla logica del materiale profilmico o dell'« azione », ma coagulano secondo un ordine astratto, interno al film e alla costruzione del mito. Esemplare la serie della vestizione: Don Giovanni si riveste dopo il « presunto » rapporto con la donna. Non è la messa in scena di una realtà oggettiva (Carmelo Bene, la camicia, la calza, il piede, la giubba, lo specchio, ecc.); è piuttosto la visualizzazione di un'idea (il mito « Don Giovanni ») astratta da una realtà concreta (l'uomo-Don Giovanni in carne ed ossa, l'uomo storico). Il mito cinematografico è frutto di una doppia astrazione: realtà storica/mito Don Giovanni, realtà profilmica/Don Giovanni Cinematografico. È chiaro, allora, che non possiamo avere una « verosimiglianza »

sul piano dei contenuti. Abbiamo piuttosto una coerenza formale rigorosa, cioè rispondente in pieno al progetto mitologico e alle articolazioni che ne determinano il funzionamento.

Finora, abbiamo visto come il mito del Don Giovanni sia organizzato da Carmelo Bene attraverso una lucida enunciazione di « situazioni » simboliche fortemente oppositive rispetto ad un paradigma sia formale sia ideologico (in senso extrafilmico) altrettanto chiaramente pre-supposto, in maniera esplicita per i riferimenti contestuali (Prologo) e in maniera implicita per ogni altra convergenza di senso affidata alla cultura e alla sensibilità del fruitore. Se la fede della Bambina e il programma di Don Giovanni (sverginarla) hanno valore in quanto forme contrapposte di codificazione o, se vogliamo, in quanto soluzioni convergenti di una serie di scelte culturali divergenti, è anche vero che la Madre, quale elemento di mediazione, viene a sua volta ad opporsi o a convergere con le due polarità mitologiche rilevanti, creando in tal modo una spirale d'opposizione più ampia, il cui raggio e la cui portata sono misurabili per ora entro i limiti di un confronto purtroppo schematico.

Tuttavia, una rilevanza ci sembra piuttosto importante per cogliere, questa volta a livello « espressivo », un senso in più dalla struttura formale. L'atteggiamento angosciato della Madre (una Lydia Mancinelli perfettamente utilizzata nella sua grande dote appunto « materna » di accogliere tutti i figli — significati — della possibile fiaba e restituirsi poi come figlia ella stessa agli occhi dello spettatore, in una sorta di intimità molto compromettente) sottende, in quel volto pacatamente illacrimato, la purezza di una coscienza votata alla disponibilità, pronta ad accogliere, non per amore ma per dissoluzione, la dissolvenza del mito e il tramutarsi dell'astratto in concreto. Questo il suo martirio, questa la sua sofferenza. Se si identifica, lo vedremo, finisce in un'immagine speculare impotente e solitaria; se cerca un rapporto, coltiva in sé la fuggitiva presenza di una vita che entrando in lei esce dalla propria costituzionalità e si concretizza in un fiato senz'anima.

Anche Don Giovanni esprime nel volto un'angoscia, un martirio. Egli accoglie l'aiuto della Madre non perché sia indispensabile al fine che si propone, ma semplicemente perché è costretto ad intrattenere rapporti col mondo. Il problema è che per farlo deve rinunciare alla propria identità mitologica e auto-dissolversi nella fisicità del personaggio. Il suo programma, in fondo, è l'annientamento di sé. La sua sopravvivenza come mito è legata all'istaurazione di un rapporto con altri miti, ma, all'atto della verifica, ciò comporta la vanificazione della polarità mitologica e la concretizzazione in essere individuale. D'altra parte, la tensione a conoscere gli oggetti da soggetto porta alla delusione di una risposta alienante, alla mortificazione della spinta nativa nella palude del rito e nella « falsità » della storia. Solo la presa di coscienza di tale degradamento può indicare una via. È un atto doloroso e corrosivo, eppure è la sola partenza per un viaggio critico nell'amore, nell'odio, nella morte, ecc.

Tornando all'elemento mediazione, lo vediamo impegnato nella sua opera di « corruzione » nei confronti della Bambina (elemento oppositivo), apparentemente a favore del Mito (Don Giovanni), in realtà solo per sopravvivere, per trovare in un atto ripetitivo un prolungamento della esistenza, una fermata nel gesto incidente. La sua azione, legata alla presenza di Don Giovanni, si rivolge alla figlia perché costitutivamente non sopporta il rapporto diretto né il rifiuto di esso e, vivendo a metà, cerca nella capitolazione della Bambina il contatto mediato che da sola non sa ottenere.

I° atto di mediazione.

Muoversi tra i due poli del mito (Don Giovanni e Bambina) richiede tutta la sua abilità e capacità di sdoppiamento. Su una base costante di sofferenza e di dubbio angoscioso, la Madre si avvia verso la figlia che sta « suonando » il piano, osservata da Don Giovanni, seduto in una poltrona alle sue spalle e in attesa che la situazione prenda corpo. L'atteggiamento della donna è sospeso ad un filo sottilissimo: uno sguardo in più, un'espressione meno sfumata, un passo, un gesto e tutto l'equilibrio cadrà irrigidendo la difesa della Bambina e la solitudine distruttiva di Don Giovanni. Verso di lui ella deve comportarsi come se fosse completamente alle sue dipendenze, chiedendo con gli occhi il suo assenso per ogni minima iniziativa: la scena è minuziosamente preparata e l'azione dovrà svolgersi secondo le regole del rituale con precisione e senza errori. Verso la figlia il comportamento della Madre dev'essere ancora più accorto, poiché l'inganno rischia di distruggerla proprio come figlia qualora non venga accolto per buono (parliamo di inganno in quanto anche noi siamo prigionieri di una mitologia; in effetti, il contesto non lascia spazio né alla bontà né alla malvagità, né alla luce né alla tenebra, ma accoglie in una specie di vasto e profondo grembo ogni determinazione contraria. Le ragioni che muovono il rito del Don Giovanni sono sempre totalmente complesse ed evidenziare l'una o l'altra è solo dovuto alle leggi della scrittura lineare). L'estrema cautela con la quale la donna conduce il suo atto è dovuta alla coscienza della fragilità e inconsistenza del suo stesso essere e non è certo semplice indecisione. Percorrendo in senso opposto il corridoio rosso colmato precedentemente dalla Bambina nel suo momento di fondazione, la Madre sa che sta andando verso la composizione di un delicato equilibrio. La sua iniziativa di ridurre le distanze tra sé e la figlia porterà ad un incontro a tre con Don Giovanni, il quale non per niente ha già acceso il sigaro, pronto a bruciare la situazione da par suo. È, dunque, un momento nascente, che condurrà alla fase centrale del film, in cui assisteremo al fallimento dell'integrazione degli elementi. Anche l'ambiente, finora dettagliato in funzione motivante, appare unitario e fisicamente disponibile per un'azione rituale inserita in uno spazio significativo. Sui due lati minori ed opposti, ci sono il pianoforte e il letto (la Bambina e la Madre); lungo il corridoio tappezzato di rosso, sono disposti lateralmente tavolini con vasi, vasetti, servizi da tè, pasticcini e chincaglierie. Tutto è immerso in una fitta ombra, che rende i colori cupi e corposi, quasi a contraddire la simbolicità e astrattezza della situazione. La Madre si accinge dunque a restituire alla figlia il bacio da lei ricevuto all'inizio. Il tempo e lo spazio dell'azione cinematografica sono articolati chiaramente in modo da tradurre il senso di sospensione e di ambiguità derivante dalle condizioni « medianiche » imposte dalla Madre. Nel corso della sequenza, scopriremo che il suo corpo è coperto solo nella metà anteriore da un vestito nero accollato e composto, quasi da religiosa; posteriormente, la donna è nuda, mostrando appunto la sua doppia disponibilità. Man mano che il rituale procede, gli stacchi si fanno meno lineari e acquistano un'organicità più complessa. Ma l'alternanza fitta dei piani, la ripetizione delle inquadrature e perfino gli scavalcamenti di campo non hanno qui un significato di rottura, di frammentazione, bensì assumono proprio una funzione costruttiva rispetto all'equilibrio di cui si parlava. Si crea in tal modo una specie di « suspense » del procedimento, per cui, non avendo il piano-sequenza, che ci condurrebbe per mano all'interno dell'azione; non avendo una logica di stacchi, di entrate e di uscite tradizionali secondo una corrispondenza classica di punti di vista, siamo chiamati a misurare le nostre facoltà percettive direttamente sul contesto, prima di ogni riferimento extrafilmico. (Unica possibilità, quella della romanticheria musi-

cale, offertaci a fittizia e ironica riparazione dei « turbamenti » di certe nostre sclerotiche attitudini). Ed ecco la descrizione sommaria della sequenza.

La figlia suona il pianoforte, di spalle. Dietro a lei c'è Don Giovanni, che accende un sigaro e osserva la mano della bambina che sulla tastiera s'irrigidisce come pietrificata. Dal fondo arriva la Madre. Alla figura intera che avanza lentamente si alterna il primissimo piano del volto dubbioso e angosciato, poi primi piani, mezzi primi piani e dettagli degli occhi. La donna viene avanti esitando e volgendo lo sguardo ora a Don Giovanni ora alla figlia. Il successivo stacco, contraddice lo spazio già percorso riportando indietro la posizione della madre. Si parte dal primo piano della Bambina che « suona » e con una panoramica a salire si scopre la donna in figura intera; poi, dopo un primissimo piano di lei che cerca con lo sguardo l'autorizzazione di Don Giovanni, abbiamo un controcampo che ci mostra la Madre in mezzo primo piano di spalle e, in secondo piano, la figlia, anche di spalle, al pianoforte. Vediamo che la donna di dietro è nuda. Questa « rivelazione » viene però sospesa da una marcia indietro; uno stacco ci riporta al punto di partenza: figura intera della Madre che sta per avanzare verso la Bambina, avendo alla sua destra Don Giovanni. E poi, primissimo piano, mezzo busto di spalle, dettaglio degli occhi; quindi di nuovo alla figura intera di partenza. E ancora: di spalle tagliata al bacino (nuda), si avvicina alla figlia — dettaglio degli occhi — primissimo piano di fronte — figura intera di partenza — dettaglio degli occhi — di spalle dal bacino uscendo dall'ombra — dettaglio degli occhi — piano americano di spalle, si avvicina alla Bambina — piano americano di fronte — figura intera di spalle — di fronte fino a primo piano di profilo destro e scavalcamento, di profilo sinistro — primo piano vestita — Avanza fino ad essere di spalle, si china sulla figlia e la bacia mostrando il culo nudo — piano ravvicinato delle natiche — leggermente dall'alto, la donna che bacia la Bambina mostrandosi nuda — primo piano di fronte, la donna ha il volto pieno di lacrime.

Come forse si può intuire, l'intersezione antinaturalistica dei piani costruisce la sequenza in modo in-espressivo e l'« immagine » della rappresentazione si perde per riattivarsi fuori da ogni aspettativa mimetica. La ripetizione costituisce un accumulo di significato senza tuttavia produrre un senso piramidale, una tensione progressiva. La struttura non fa posto all'emozione, tutta affidata, questa, al colore e alla colonna sonora, che propongono una « ricchezza » convenzionalmente corposa e tutt'altro che esaustiva.

Si è parlato tanto del « barocco » di Carmelo Bene. A noi sembra che, al di là di ogni stitica discussione sul significato da dare a questa parola magica, divenuta magica attraverso secolari stratificazioni d'ignoranza, il « barocco » sia usato da Bene come un dato oggettuale, più che in funzione stilistica attiva. Nella scena che stiamo descrivendo, ad es., il « barocco » c'entra nella misura in cui è del « barocco » lo sforzo cosciente di vivere il problema espressivo per liberarsene; in quanto, cioè, l'artista avverte la convenzionalità del codice e drammaticamente (per lui) la problematizza trasferendola sul piano esistenziale (dell'opera).

Mentre, dunque, Don Giovanni in primissimo piano e nell'ombra osserva la scena, la Madre continua a baciare la Bambina cercando di indurla ad interessarsi alla terza persona. Questa, però, diviene una assenza nel momento stesso in cui finalmente l'elemento oppositivo decide di puntargli gli occhi addosso. La poltrona di Don Giovanni è vuota e il tentativo di mediazione è fallito. Ciò crea un senso di smarrimento, un vuoto momentaneo: è come se all'interno del sistema mitologico si fosse aperta una falla. Ora, si sa che l'universo del mito sopporta ed anzi esige rapporti con la storia solo se filtrati e mediati attraverso appunto la rigidità di

un super-codice: l'immissione improvvisa e sregolata di tensioni non preventivamente convenzionate renderebbe molto precario il funzionamento del « sistema semiologico secondo ». Abbiamo dunque una « naturale » reazione appunto in direzione della « messa in scena » e della pronta ricostituzione del mito. L'atto è realizzato attraverso una caparbia ricostruzione del rito, ma la non partecipazione dell'elemento oppositivo (la Bambina continua a « suonare » il piano) crea serie difficoltà.
Il rito è quello del tè, classico terreno fertile e campo simbolico per ogni mitologia, ma le condizioni disagiate in cui esso si deve svolgere conducono ad una crisi profonda l'estremo tentativo di revitalizzare una situazione già di per sé molto critica. Qui, la intersezione dei piani diviene vero e proprio miscuglio e viene « contestato » anche l'uso corretto degli oggetti rituali. La fatica di rinnovare le convenzioni porta al rifiuto: bere il tè, mangiare pasticcini e girare cucchiaini diventano gesti senza senso, veicoli vuoti di una comunicazione in fallimento. Quando poi, in questa danza faticosa e invischiante del Mito e della Mediazione, la donna viene sorpresa dall'elemento oppositivo in un ennesimo atteggiamento di metafora morta (mette le rose nel vaso), la sequenza si rompe (il vaso cade) e la Mediazione si identifica.

Identificazione della Mediazione.

« Si poteva credere che fosse da rappresentare semplicemente un libretto d'opera... », commenta ironicamente la voce fuori campo in inglese. Si tratta, invece, della rappresentazione di un'opposizione mitologica; e dal contrapposto degli elementi, costruito rispettando scrupolosamente le regole del gioco, risalta una sottintesa violenza a quelle regole, le quali, appunto perché sfrontatamente evidenziate, lasciano lo sguardo (la fantasia) libero di volgersi ad altre prede.
Identificarsi in questo processo è partecipare alla mediazione di un atto impossibile, che vorrebbe immobilizzare nel presente l'immagine di un'esistenza drammaticamente tesa verso passioni sconosciute. Il presente ha un'intensità tragica e l'immagine si blocca sì, ma per lasciarsi dietro (o davanti, in fuga) la coscienza di un linguaggio secondo, secondo e segreto, noto all'artista e intraducibile per noi. « Così — dice la voce — la storia vera si perde nel vento ». La rosa non è vera: Don Giovanni fa per prenderla, ma la mano si chiude nel nulla e l'ombra della Madre si rivela per una visione speculare.
Entra in gioco, così, un altro elemento di riflessione, che è poi un ulteriore dato culturale per la lettura del mito. È ciò che comunemente si chiama il piano delle « illusioni », che per Carmelo Bene non sono affatto qualcosa di indecifrabile e vanificato, ma sono fatti altrettanto concreti come tutti gli altri che appertengono al mondo dei miti.
La riflessione sul piano delle parvenze chiama direttamente in gioco l'artista, che non può più celarsi dietro la struttura del mito, ma deve identificarsi in essa, a rischio della propria pelle. Nel momento in cui, al vanificarsi dell'immagine speculare, cogliamo l'identità della Madre-Mediazione, la chiusura dell'universo mitico diventa chiusura dell'universo filmico e la solitudine di Don Giovanni ci appare come la disperazione di un artista, creatore di miti e sognatore di libertà.

II° atto di mediazione.

Entra nel film la presenza concreta di Carmelo Bene, fattore protagonista del mito e precursore del suo superamento. Non dimentichiamo come la Bambina sia rimasta ancora al suo posto, vicino al pianoforte, inespugnabile cittadella di putridumi codificati. Il secondo atto di mediazione,

dopo il primo fallimento e dopo la faticosissima e rischiosissima ricomposizione rituale, si pone ad un livello di ulteriore pregnanza. Rimane l'intervento della Madre dalle due facce (vestita/nuda), ma questa volta Don Giovanni in prima persona conduce la messa in scena ed esibisce la propria arte, dichiaratamente, non come camuffamento di *un fine nascosto* ma come ultima risorsa esistenziale.
La Madre si avvicina ancora alla figlia e cerca con il solito atteggiamento complice di farle alzare gli occhi, non più verso Don Giovanni bensì verso lo spettacolo di marionette e di maschere che s'agitano in primo piano davanti a lei creando forme ombre e colori quasi astratti. Il trapasso di Don Giovanni a Carmelo Bene è in questa immedesimazione tecnico-semantica e dunque ideologica, per cui solo nel processo semiosico del film si può riconoscere la sofferenza del Mito e il tentativo di risolverlo in un contatto unificante. La forma del rito si esplicita in forma artistica e non a caso la difesa della Bambina diventa più ardua e mostra qualche punto di debolezza. Tuttavia, Don Giovanni-Bene non riesce ad organizzare lo spettacolo in modo da violentare la chiusura dell'elemento oppositivo. Il suo movimento si svolge nello stesso asse su cui ruota l'interesse della Bambina. Due cerchi concentrici sono, alla fine, il risultato ideale, la testimonianza schematica della compiuta serie di « recite ». Ad ogni recita, Don Giovanni-Bene sposta il teatrino e il tavolino con il lume di quel tanto che possa servire a mutare la prospettiva della rappresentazione; tuttavia, questi spostamenti producono il loro effetto di mutazione solo su di noi spettatori, mentre la Bambina continua a voltare le spalle allo spettacolo col semplice accorgimento (ma è un accorgimento?) di spostarsi anche lei su se stessa. Su questo doppio movimento, chiaramente percepibile nelle sue ritmate frazioni, si articola ancora una volta la forma cinematografica della reinvenzione dello spazio-tempo in stacchi brevissimi, primi e primissimi piani che risolvono in colore il mescolarsi delle forme e riconducono la sequenza ad un senso drammatico unitario sul tema del mito della vita e dell'arte. In questa fase, si capisce come l'elemento di mediazione abbia perso molto peso ed infatti la donna s'è ridotta in disparte, distesa su un divano, nuda e pittorica, risolta in « forma aristocratica del dolore ». La stasi della Mediazione comporta, d'altro canto, proprio l'irrimediabile involuzione dell'iniziativa « spettacolare », la quale termina appunto con l'amara rassegnazione del « burattinaio »: « Ma tu non puoi crescere, perché i burattini non crescono mai: nascono burattini, vivono burattini, muoiono burattini ».

Identificazione del mito.

Qui è l'attacco di una presa di coscienza del proprio statuto e della conseguente identificazione scenica di sé come « avversario culturale ». Fallito il contatto con (l'annientamento del) l'elemento oppositivo, la rappresentazione non può vivere, ormai, che in una dimensione soggettiva. Don Giovanni-Bene, stremato, è disteso a terra. In « soggettiva » scopriamo i piedi della Bambina che è venuta a constatare la fine del suo seduttore. Don Giovanni si rialza e muovendosi con grande fatica tenta di ricominciare lo spettacolo, ma rimane prigioniero dei fili (del suo progetto) dei burattini.
A questo punto, il mito sembra completamente devitalizzato. Da una parte, la Mediazione, ridotta a immagine estetica di se stessa, non mostra più iniziativa; dall'altra, il Mito si vede svuotato del suo stesso fondamento. Assistiamo ad un estremo tentativo di contatto, questa volta con la propria mediazione; in una grande « lotta », tra fili di ferro, gridi disperati e mugolii di piacere, si forma un inviluppo di materiali caduchi tale da non lasciar prospettive di soluzione: « ho visto il tuo babbo che si fabbri-

cava una barchettina per venirti a trovare... ». Don Giovanni-Bene continua a rappresentare il suo dramma, ma quel gran mare in tempesta non è affrontabile con una barchetta. Un « gong » impietoso mette fine alla scena e possiamo considerare la « crocifissione » consumata. Sullo stacco, la Bambina giocherella col suo crocifisso d'argento.
Dalla mancata affermazione del Mito nasce, attraverso il recupero di tutto un armamentario simbolico in funzione conoscitiva, la ricerca della propria identità. Si va dalla « visione » speculare e narcisistica di sé come Mediazione (Don Giovanni vede il volto della donna allo specchio, fa per baciarla, ma lei scompare) al duello col duplicato, mentre la sinistra è impegnata a tener buona la statua (l'antico « convidado de piedra? ») che vuole uscir fuori dall'armadio.
I termini significanti del mito sono ormai completamente risolti in un significato stilistico-cinematografico. Dal duello vero e proprio passiamo ad una sorta di spettacolo astratto, senza verosimiglianza prospettica. L'articolazione mitologica è tutta trasferita al livello artistico e, giustamente, la Bambina cessa la sua funzione oppositiva per assumere quella di spettatrice; gioca, intanto, a comporre figure col suo rosario.

Integrazione-non-integrazione nell'arte.

Ora il pericolo è quello dell'integrazione nell'arte e quindi di una pseudo-soluzione sotto forma di mistificazione dei dati culturali.
Si tratta, dicevamo all'inizio, di fornire all'immagine il senso di un atto. Ovviamente, non di un atto puro e semplice: di un atto con un senso. Don Giovanni ha finito per trasgredire l'oggettualità del rito proponendo se stesso come artefice (artista) del mito in una rappresentazione che ne ha messo a repentaglio la sopravvivenza. giacché il mito non sopporta di annullarsi in una forma individuale. Di qui la necessità di trovare all'arte uno sbocco alternativo, che dall'integrazione degli elementi culturali tragga l'ipotesi di una disintegrazione di essi per un rimando trasgressivo (rivoluzionario?) ad un panorama altro, non già pronto e funzionante, ma da inventare e progettare secondo fantasia. Tale procedimento di dialettica integrativa-disintegrativa è messo in atto da Don Giovanni-Bene appunto nel momento in cui ogni tentativo di attivare la mitologia usando i suoi soli meccanismi si dimostra fallimentare.
Se le « immagini » artistiche, sottoposte al controllo anche indiretto del sistema mitologico rivelano i limiti di un meta-linguaggio chiuso e improduttivo, ecco l'urgenza di riscattarle proiettandole in un « fuori » immaginario e concretamente stimolante. Ma questa operazione sarà possibile solo dopo essere giunti al limite estremo dell'integrazione, poiché è appunto su quella soglia che potrà verificarsi la condizione necessaria per tale sviluppo e ribaltamento: l'identificazione dell'elemento oppositivo. A quel punto, il Mito nel suo complesso si guarderà, per così dire, allo specchio e, non avendo più segreti da mantenere, rifiuterà il rito producendo dal buio un estremo vitale bagliore di luce. Andiamo, dunque, verso l'integrazione « artistica » degli elementi.
La Bambina, che ha assistito all'identificazione di Don Giovanni (il duello) ed ha visto perdersi nel buio fluttuando i vani oggetti di una ritualità decaduta (le piume), sta già cominciando ad acquistare un minimo di coscienza. L'inquadratura la contiene non più come « recinto » sicuro e protettivo, ma come limite negativo. Gli spazi e gli oggetti assumono ruoli molto precisi, ma su un piano analitico e non compositivo. I gesti si fanno ambigui. La fitta segmentazione delle sequenze risponde ad un lucidissimo programma di scomposizione.
Crediamo sia utile un'analisi un po' più precisa di alcuni metri, in questo momento critico. Non siamo in grado, non avendo fatto la trascrizione

completa del film, di numerare le inquadrature secondo un ordine « ab initio ». Siamo, comunque, alla testa del IV rullo della copia fornitaci dalla Cineteca Nazionale.

INTERNO - GIORNO
NELLA SALA DEL PIANOFORTE.

1. Mezzo P.P. della Bambina che, entrando da sinistra, si sposta con passi laterali verso destra guardando davanti a sé. Lo sfondo è scuro. Tiene nella mano destra il rosario e fa ruotare la estremità (il crocifisso) come un mazzo di chiavi. Si sposta finché viene coperta da un lume di vetro lavorato, che è in P.P. sulla destra. Poi fa per sporgersi a vedere... (m. 3)

2. P.P.P. della Bambina che guarda nella direzione con occhi curiosi. Entra da destra e riesce subito dopo da destra. (m. 2)

3. Dettaglio della mano destra della Bambina che, stando di fronte, fa ruotare il rosario. Panoramica verso destra, a scoprire le immagini sacre appese al suo collo e che le cadono sul petto. (fot. 19)

4. P.A. della Bambina semicoperta dal lume. Alle sue spalle, leggermente sulla destra, il piano e, sullo sfondo, due finestroni colorati. Accenna a muoversi verso sinistra. (fot. 16)

5. Dettaglio della mano della Bambina presa da destra. È la mano sinistra, ora, che gioca col rosario. La Bambina ruota verso la sua destra. (fot. 21)

6. Ravvicinato del busto (senza testa) della Bambina che si volta verso la sua destra lasciando vedere l'immagine sacra di S. Teresa. (fot. 45)

7. Carrello diagonale all'indietro a scoprire la Bambina in mezzo P.P. che si gira verso la sua destra (sguardo leggermente verso il basso) fino a mostrare il fiocco bianco che le tiene i capelli sulla nuca. In II piano, a destra, il lume e, sullo sfondo un finestrone colorato. (m. 1)

8. P.P.P. della Bambina di 3/4, che guarda leggermente verso l'alto. (fot. 20)

9. Totale della bambina seduta al piano. È di spalle, ma girata di 3/4 verso sinistra. Si tira con la schiena indietro

per vedere meglio. Sulla destra, in P.P., il lume. Sullo sfondo, i due finestroni colorati. (fot. 31)

10. Da dietro una tenda, appare Don Giov. in f.i. Cautamente guarda verso destra e poi verso sinistra, poi ancora verso destra riaccostando la tenda alle sue spalle. Gira la testa ancora a sinistra. (m. 2)

Il riapparire di Don Giovanni dopo la crisi dell'identificazione sembrerebbe ricondurre ad una convergenza tematica già scontata. Ma la costruzione formale della sequenza crea una situazione nuova nel senso suesposto, per cui la tensione non è più verso una possibile soluzione del contatto; l'interesse è trasferito dal piano (mito)-logico al piano dell'operatività della semiosi. Il senso delle inquadrature è tutto impiantato ed esaurito in un'evidenziazione di rapporti formali.

11. Al centro dell'inquadratura, uno specchio da cui vediamo di spalle la Bambina. È riflesso anche uno dei finestroni. Sopra allo specchio, vediamo, direttamente, i due finestroni colorati. Panoramica verso sinistra, che scopre, nello specchio, il volto della Bambina col profilo a sinistra, mentre direttamente lascia vedere la Bambina in mezzo P.P. che si gira ruotando sulla sua destra fino a trovarsi di fronte alla m.d.p. (ma con lo sguardo a sinistra e leggermente verso l'alto). (fot. 45)
12. P.P.P. della Bambina che guarda leggermente verso sinistra. (fot. 13)
13. P.P.P. di Don Giov. che guarda obliquo a sinistra verso il basso. Ha i capelli sugli occhi e lo sguardo allucinato, che poi diventa torvo. (fot. 37)
14. Mezzo P.P. della Bambina con il busto leggermente ruotato a destra, che guarda Don Giov., leggermente a sinistra in alto (come nella 11). (fot. 38)
15. P.P.P. di Don Giov. come nella 13, ma ruota gli occhi verso destra, poi al centro, poi ancora a destra. (fot. 32)
16. P.P.P. di Don Giov. di profilo, che guarda a sinistra, poi si gira verso destra ed esce nell'angolo basso, lasciando i colori del finestrone sfuocati sullo sfondo (toni rossi). (fot. 38)
17. Don Giov. in f.i. si sposta nella stanza quasi al buio verso la Bambina. Qualche passo a destra continuando idealmente la 16. Sullo sfondo, il finestrone

e in basso a destra, in P.P. il lume. (fot. 18)

18. P.P. dela Bambina di spalle, ma di 3/4 verso Don. Giov. Dietro al volto, sullo sfondo scuro, lo specchio. (fot. 12)

19. P.A. della Bambina di fronte, ma girata a destra di 3/4 a guardare Don Giov. dietro di lei. Alle sue spalle, in diagonale, sono quasi allineati il lume (al centro), Don Giov. che sta spostandosi verso il finestrone, e il finestrone. Molto scuro. (fot. 16)

La rigida codificazione di certi elementi significanti, specialmente lo specchio, il lume e le finestre colorate, irretisce la situazione in un ambito semiotico, per così dire, « diedrico », dal quale sono impedite fughe di senso e nel quale, se mai, è possibile ogni altro afflusso significativo. Il silenzio della colonna sonora è tutt'altro che una mancanza, svolge anzi funzioni di perfetta complementarietà rispetto all'« esplosione » delle successive inquadrature (21, 22, 23). Qui siamo precisamente al momento della massima ambiguità e anche della massima chiarezza. Mentre il Mito nei suoi elementi oppositivi viene coltivato in una specie di neutralità spazio-temporale, o meglio in uno spazio e in un tempo completamente convenzionalizzati e privi di riferimenti esterni (tutto è immerso nella penombra), viene evidenziata proprio con il mezzo cinematografico (che ha sostituito in un certo senso la funzione mediatrice della donna-Madre) la connotazione « interiorità », a cui, dal presente apicale punto di vista, possiamo ricondurre tutte le sequenze precedenti, escluso forse il Prologo. Il brevissimo controcampo dall'esterno (inquadratura 22) è infatti l'unica alternativa possibile, in tutto il film, al punto di vista soggettivo. Grazie alla 22, il « linguaggio secondo » di Don Giovanni-Carmelo Bene si pone finalmente come alternativo allo sguardo della macchina da presa e, in ultima analisi, al nostro sguardo. Da questo momento, l'impossibile sforzo a cui ci aveva chiamato l'autore (immedesimarci nel suo discorso di riduzione soggettiva del mito), diviene normale condizione di lettura: messaggio-recettore. Ora sappiamo che quell'universo non è « tutto », sappiamo che ci è data la possibilità di « vederlo ». Possiamo anche vomitarci l'anima.

20. P.M., Don Giov. alla finestra, girato di 3/4 verso destra, guarda la Bambina e batte con le dita due colpi al vetro. In P.P.P., nell'angolo basso a sinistra, il lume. (fot. 15)	Due colpi sul vetro del finestrone.
21. P.P.P. della Bambina, il volto leggermente girato verso destra e illuminato dal bagliore di un lampo. (fot. 10)	Scoppia un tuono.
22. Continua il bagliore e si spegne sul volto di Don Giov. Controcampo dallo esterno: P.P.P. di Don Giov. girato di 3/4 verso sinistra. La mano, in controluce, batte sul vetro nell'angolo basso a destra (9 colpi). L'espressione è come di sofferenza e di apprensione. Lampeggia ancora una saetta. (m. 2)	Continua la deflagrazione precedente e si allontana. Scoppia un altro tuono.

23. Come la 21. (fot. 38) — Il rumore del tuono si attenua.

24. Come la 20. Don Giov. continua a battere colpi sul vetro (4 colpi) e guarda con crescente curiosità le reazioni della Bambina. Poi si scosta dalla finestra e fa per aggiustarsi la giubba. È semicoperto dal lume, che è in P.P.P. (m. 2) — Ancora un leggero rumore di temporale. Quasi silenzio.

25. P.P.P. della Bambina di 3/4 verso sinistra. Sullo sfondo, a sinistra, uno dei due finestroni. La Bambina, che è in piedi davanti al piano, si siede, accompagnata da una lieve panoramica, che comunque la lascia uscire di campo in basso a destra, centrando invece, riflesso nello specchio, Don Giov. seduto in poltrona. Ha nelle mani qualcosa. (m. 4) — Musica: « Collage » a base di Tschaikovskj.

Nell'universo chiuso del pianoforte, dello specchio, del lume e del candeliere, si realizza ora quell'integrazione-non-integrazione di cui parlavamo sopra. È un processo in negativo, bloccato in una serie di variazioni di rapporti geometrici che tolgono al materiale il suo valore di referente simbolico (in senso forte) per giungere al puro enunciato formale. Il « rientro » dell'elemento di mediazione non ha, infatti, alcuna incidenza contenutistica, neanche a livello mitologico interno. La Madre partecipa con tutto il resto ad una specie di livellamento ontologico, sulla cui base oggetti e persone sono letteralmente trasformati in procedimento cinematografico. Lasciamo dunque al lettore la rilevazione del calcolo. Segnaliamo soltanto come, nel contesto vertiginoso di stacchi, un accenno di pianosequenza stia a testimoniare il momento di massima integrazione e quindi il punto di avvio della conseguente disintegrazione (inquadratura 60). Essenziale la funzione dello specchio, rivelatore di « immagini » e dispensatore di ruoli nel fitto intersecarsi di piani e di corrispondenze. Quella dei confetti sembra, invece, niente altro che una variazione sul tema del recupero in senso trasgressivo di certe cristallizzazioni dell'uso.

26. Dettaglio della mano destra di Don Giov. che tiene un sacchetto di raso rosa e lascia cadere nella sinistra dei confetti bianchi. (fot. 29) — Continua la musica

27. P.M. Don Giov. seduto in poltrona fa per portare alla bocca i confetti. (m. 1) — Continua la musica

28. Dettaglio come nella 26. La destra soppesa i confetti e si muove leggermente seguita dalla m.d.p. che per un attimo la perde in alto a sinistra. (m. 2) — Continua la musica

29. P.A. della Bambina di 3/4 di spalle che suona il piano scassato. Più indietro, sulla destra, Don Giov. seduto in poltrona soppesa ancora i confetti. Le figure emergono quasi dal buio. Si vede appena la tastiera del piano e invece è — Continua la musica

ben illuminato il fiocco dei capelli della Bambina. (fot. 43)

30. Al centro dell'inquadratura, lo specchio riflette Don Giov. seduto in poltrona. Panoramica verso destra, fino a perdere lo specchio nel buio. (fot. 30)

    Continua la musica

31. Carrello dal lato minore destro del pianoforte verso sinistra. Inizialmente, in P.P. al centro in basso, il candeliere poggiato sul piano; in 2° piano (P.A.) la Bambina che suona con la testa quasi voltata verso Don Giov. Sullo sfondo e sulla stessa diagonale (dal centro a destra), Don Giov. in poltrona. Il carrello è accompagnato da una panoramica verso destra, che corregge la posizione delle figure tendendo a porre la m.d.p. di fronte alla Bambina. Ma il movimento è troncato sul nascere. Al momento dello stacco, le posizioni sono: candeliere P.P. in basso a destra, Bambina e Don Giov. sulla diagonale, in fuga verso il centro. (fot. 32)

    Continua la musica

32. La testa di Don Giov. di 3/4 verso sinistra, tagliata all'altezza della bocca. La metà superiore dell'inquadratura è vuota. Buio. (fot. 29)

    Continua la musica

33. P.P.P. della Bambina, di fronte ma centrata sul collo. Il volto è tagliato all'altezza del naso e in basso si vede solo un po' di merletto bianco. (fot. 21)

    Continua la musica

34. P.P.P. di Don Giov. tagliato alla bocca (occhi e naso). L'occhio destro completamente in ombra, il sinistro quasi coperto dai capelli. Muove leggermente la testa verso sinistra e all'indietro. (fot. 25)

    Continua la musica

35. Totale di una composizione plastica che mostra la metà anteriore di un cavallo bianco in corsa e due oggetti votivi (due cuori d'argento) più in alto. Zoom in avanti. (fot. 25)

    Continua la musica

36. Come la 34, ma il volto è leggermente più inclinato verso il basso. (fot. 39)

    Continua la musica

37. Panoramica veloce dalle spalle ravvicinate della Bambina (con l'immagine sacra di una santa suora) verso l'alto a scoprire la nuca col fiocco. (fot. 20)

    Continua la musica

38. A tutto schermo, lo specchio con l'immagine di Don Giov. in poltrona. Panoramica verso destra, fino all'uscita della figura da sinistra e buio. (fot. 27)

    Fine musica. Silenzio

39. P.A. leggermente dall'alto. La Bambina « suonando » guarda, sulla sinistra e un po' dietro a sé, Don Giov. in potrona. Sullo sfondo, a destra e sulla linea della nuca della Bambina, il lume. Sempre sullo sfondo, ma al centro tra le due figure, una tenda rossa lascia vedere la parte superiore di un letto, Vicino al cuscino è in piedi la mamma con il volto in ombra. (fot. 17)	Ritorna la musica
40. Come la 32., ma di fronte. (fot. 21)	Continua la musica
41. Come la 33. (fot. 21)	Continua la musica
42. Come la 39. Movimento di ritorno della testa della Bambina (da sinistra a destra). Don Giov. ha sempre in mano il sacchetto dei confetti. La Madre, sullo sfondo, avanza lentamente (si vede chiaro il volto). La Bambina si gira ancora verso sinistra, dove c'è Don Giov. (m. 1)	Continua la musica
43. Come la 32., ma la testa è inclinata verso destra. (fot. 24)	Continua la musica
44. Dettaglio del mento della Bambina. Leggero movimento verso l'alto, a scoprire le labbra. (fot. 19)	Continua la musica
45. Come la 34, un po' più centrata sull'occhio destro. (fot. 48)	Continua la musica
46. Leggera panoramica verso sinistra, a mostrare in dettaglio un'altra immagine sacra (il Bambino Gesù) sulle spalle della Bambina. (fot. 25)	Continua la musica
47. Carrello diagonale accompagnato da una panoramica verso destra: la Bambina « suona » il piano di profilo sinistro. In basso a sinistra, P.P. del candeliere. In 2° piano, Don Giov. in poltrona. Il candeliere scorre su tutto il lato inferiore dello schermo, fino a trovarsi nell'angolo basso a destra. Ora la Bambina è di 3/4 e Don Giov. di fronte. (m. 1)	Continua la musica
48. P.P.: le spalle della Bambina con 4 immagini sacre appese. Suona il piano. (fot. 43)	Continua la musica
49. P.P. di Don Giov. seduto, di fronte, che porta alla bocca un confetto. (m. 1)	Continua la musica
50. Dettaglio della bocca di Don Giov. che mastica il confetto lasciandolo intravvedere con disgusto. (fot. 48)	Continua la musica
51. Particolare di immagini plastiche se-	Continua la musica

midecomposte, con leggero movimento in avanti. In P.P., tre candele accese, poi un volto come di gnomo o di bambino mostra la lingua con la bocca socchiusa. L'immagine parte sfuocata, si mette a fuoco e torna sfuocata. (fot. 35)

52.	Totale di una forma plastica decomposta e quasi astratta. (fot. 15)	Continua la musica
53.	Dettaglio della 51. Il volto che mostra la lingua. (fot. 15)	Continua la musica
54.	Come la 39., ma leggermente più frontale e più dall'alto. Mentre sullo sfondo la Madre avanza lentamente, la Bambina si gira con tutto il busto verso Don Giov. (m. 2)	Continua la musica
55.	P.P.P. di Don Giov. che sembra riflettere. Si porta la mano destra semichiusa davanti alla bocca. (m. 1)	Continua la musica
56.	Panoramica verso l'alto dalle mani della Bambina (dettaglio) che tengono il rosario fino al petto per scoprirvi appese due immagini sacre. (fot. 49)	Continua la musica
57.	P.P. della Bambina (la nuca), che è nella posizione d'arrivo della 54. Ora si rigira verso il piano (a sinistra). (fot. 43)	Continua la musica
58.	Carrello all'indietro e in leggera diagonale a destra: dallo specchio con l'immagine di Don Giov. (nella parte bassa a destra), fino a scoprire (scavalcandola con una leggera correzione panoramica dal basso in alto) la testa della Bambina (di spalle alla m.d.p.) al piano. Quando la m.d.p. è dietro alla Bambina, l'immagine di Don Giov. esce dallo specchio. Dopo una breve pausa, carrello in avanti, in leggera diagonale a destra: la nuca della Bambina arriva in P.P.P. in basso a sinistra e sullo specchio appare l'immagine della Madre. (m. 5)	Continua la musica
59.	Come la 34., ma la testa è ferma e vediamo invece l'occhio destro ruotare da sinistra verso destra. (fot. 42)	Continua la musica
60.	Dallo specchio. P.P. della Bambina che suona (sulla sinistra dello schermo, in P.P.P., la sagoma reale delle spalle). Al centro, il lume; in 2° piano, entra da destra il volto della Madre. Le figure e il lume sono disposti in dolce diagonale da sinistra a destra. Carrello	Continua la musica

da destra a sinistra: l'immagine speculare della Madre esce a destra ed entra da sinistra l'immagine vera (il culo nudo). L'immagine speculare della Bambina viene « cancellata » dall'incrociarsi delle altre due, finché rivediamo, dallo specchio, P.P. della Madre e zoom a scoprire le spalle della figlia al piano. Poi, carrello verso destra (torna indietro) che scopre ancora l'immagine reale del culo nudo della Madre, la quale sta osservando la figlia alle sue spalle. Esce sulla destra quest'immagine e, ancora dallo specchio, vediamo in P.P. la figlia che suona, la Madre che la tiene per le spalle e, in basso a destra, in 2° piano, il volto di Don Giov. (m. 17)

61.	Leggermente dall'alto, P.M. dei tre in immagine reale: la Bambina al piano, la Madre che le carezza i capelli e, dietro, Don Giov. in poltrona che osserva. (fot. 30)	Continua la musica
62.	Ancora l'immagine speculare: come alla fine della 60 , leggermente più raccolta a sinistra. (m. 2)	Continua la musica
63.	Dettaglio della mano di Don Giov. che lascia cadere i confetti nel sacchetto. (fot. 33)	Continua la musica
64.	P.P.P. di Don Giov. che guarda, tenendo il mento alto, da destra verso sinistra. (fot. 22)	Continua la musica
65.	Dettaglio delle mani di Don Giov. che chiudono il sacchetto facendo scorrere la cordicella. (fot. 24)	Continua la musica
66.	Dallo specchio. P.P. della Madre che guarda verso Don Giov. (m. 1)	Continua la musica
67.	Immagine reale. P.A. della Madre che si allontana dalla figlia continuando a guardarla girando la testa all'indietro. (m. 1)	Continua la musica

Identificazione dell'elemento oppositivo.

La sequenza termina, dunque, attenuandosi in questo movimento quasi nostalgico della madre che si ritrae ormai rassegnata. Tutta la parte successiva, che pure sembrerebbe una ripresa dei tentativi di contatto attraverso un'ulteriore ricostituzione del Mito, conduce in realtà all'identificazione dell'elemento oppositivo. È anzi proprio la sfacciata teatralità della messa in scena di Don Giovanni-falso-prete-e-falso-Cristo a creare una più forte motivazione di rigetto non solo nella Bambina ma anche nella Madre. L'apparente disponibilità di questa, che si spoglia e si mette a letto, mentre Don Giovanni con un crocifisso appeso al collo cerca di sedurre la

figlia, assume piuttosto un senso di passività irrimediabile. Si produce così una fatale incrinatura nel meccanismo del mito. Come per una reazione a catena, la Bambina smette di « suonare » il piano e incrocia le braccia, raddoppiando la staticità della situazione. Il suo vestito di piccola santa ha uno scatto sul dietro e si apre lasciando vedere le spalle. È un primo livello di identificazione (Bambina-Madre) che, mentre produce la parziale soddisfazione di Don Giovanni, che applaude, scatena l'improvvisa solidarietà tra elemento di mediazione ed elemento oppositivo. Quegli applausi, infatti, suonano come schiaffi, poiché non è permesso al Mito di compiacersi dello spettacolo della propria dissoluzione. È automaticamente rinascere: gli schiaffi producono il vagito del neonato, mentre fuori campo una voce maschile ricorda agli spettatori le parole shakesperiane che all'inizio erano state mostrate quasi come tavola delle leggi. Ora questa voce è la voce del dio che presiede alla rigenerazione del Mito. Nel grembo stesso della Bambina Don Giovanni vede riprodursi l'opposizione: « Così, mamma, fu una sera. Lui stava qui nella grande poltrona così, poi s'alzò ed io ebbi la sfortuna di sedermi al suo posto; poi volli alzarmi e non mi riuscì. Allora sentii, mamma, che portavo un bambino ».
Con questa dichiarazione della Bambina l'identificazione è compiuta.

Epilogo.

La spirale dei rapporti tra gli elementi costitutivi del Mito si chiude in se stessa, sulla linea di un baratro senza fondo e senza possibilità di risalita. Ma c'è Carmelo Bene. Quel che non è riuscito all'arte di Don Giovanni riesce all'arte di Carmelo Bene. Sarà lo scatto di un gesto, la potenza di un atto a testimoniare l'efficacia di una scelta artistica e rivoluzionaria, poiché rifiuta e rivolge la mistificazione dell'immagine quando l'immagine nasca come sterile riproduzione di una sostanza mitica oscena e omicida. Agli ultimi bagliori dello specchio in frantumi (« Copulation and mirrors are abominable because they multiplicate the number of human beings ») si oppone il nero non più contenuto della cornice.
È questo nero la luce, mentre lo specchio ci ha dato ombre e bagliori di ombre. In questo nero, nato dall'arte, dalla fantasia feconda e generatrice di alternative, dall'intelletto lucido e sguazzante nell'ironia, noi troviamo il campo delle nostre possibilità. Nere e indistinte, se siamo ciechi e insensibili; trasparenti e piene, se siamo pronti. Pronti ad un altro gesto, che dissolva in frantumi e bagliori l'immagine di un mondo anche per noi nemico. In frantumi e nel buio con un gesto rapido e luminoso come un frammento d'esistenza, come 40 metri di pellicola. Gli ultimi 40 metri.

1. Mezzo P.P. di Don Giovanni con dietro le spalle la tenda rossa, vestito da « Cristo » (un mantello rosso e capelli lunghi). Ruota leggermente il corpo da destra a sinistra. (fot. 14)

2. P.P.P. di Don Giov.-Cristo. Il volto è inclinato verso destra, quasi diagonalmente allo schermo. Gli occhi socchiusi, la bocca anche. (ft. 8)

3. Dallo specchio, leggermente dal basso. Mezza figura di Don Giov.-Cristo che si scaglia contro lo specchio, con la bocca aperta e con tutto lo slancio. Compie una specie di mezza giravolta piegando la testa verso sinistra e por-

tando avanti il braccio sinistro (a destra nello specchio). (ft. 19)	
4. Immagine reale. P.P. di Don Giov., slanciato di 3/4 (profilo destro), porta in avanti il braccio destro (mano in P.P.P.). (ft. 7)	
5. P.P. di spalle di Don Giov. che si scaglia contro lo specchio (l'immagine speculare è quasi sullo stesso asse di quella reale, quindi è da questa parzialmente coperta) e lo infrange. La immagine si decompone, va in frantumi insieme allo specchio. (ft. 15)	Grande fragore
6. La tenda rossa a tutto schermo. P.P. della Madre che, scostando la tenda con le due mani, « entra » e richiude la tenda. In volto è molto agitata (sudata e piangente: sconvolta). Guarda in basso, poi alza lentamente lo sguardo smarrito. (m. 5)	Il fragore si spegne
7. A tutto schermo, la cornice senza più lo specchio lascia vedere al suo interno il buio. Panoramica verticale a scendere per scoprire un bagliore di luce e poi il mucchio di frammenti. (m. 6)	
8. Dettaglio di frammenti dello specchio. Uno manda un bagliore. (ft. 4)	
9. Dettaglio sfuocato di frammenti. Bagliore molto chiaro. (ft. 4)	
10. Dettaglio di frammenti. Chiaro/scuro più accentuato. (ft. 4)	
11. Dettaglio sfuocato di frammenti. Bagliore molto chiaro. (ft. 4)	
12. Dettaglio sfuocato di frammenti. Panoramica verticale a risalire fino al buio. (m. 3)	v.f.c.: « Copulation and mirrors are abominable because they multiplicate the number of human beings ». Sottofondo musicale.
13. Dettaglio sfuocato di frammenti. Bagliore molto chiaro. Panoramica da sinistra a destra. (ft. 30)	Musica in primo piano.
14. Dettaglio della mano destra della Madre che, entrando dall'alto, si abbassa a raccogliere un frammento di specchio. Panoramica a seguire dall'alto in basso. (ft. 48)	Continua la musica.
15. Dettaglio sfuocato di frammenti. Bagliore molto chiaro. Leggera panoramica da sinistra a destra. (ft. 12)	Continua la musica.
16. Dettaglio sfuocato della nuca della Ma-	Continua la musica.

dre. La testa si gira ruotando a sinistra, fino a mostrare, sempre in dettaglio, gli occhi. (ft. 36)

17. Dettaglio sfuocato di frammenti. Bagliore molto forte. Leggera panoramica da destra a sinistra. (ft. 15) — Continua la musica.

18. Dettaglio delle mani della Madre che tengono frammenti di specchio. Leggeri spostamenti a seguire. (ft. 37) — Continua la musica.

19. Dettaglio sfuocato di un frammento. Bagliore molto forte. Piccolo spostamento a seguire. (ft. 10) — Continua la musica.

20. Dettaglio delle mani della Madre che tengono frammenti di specchio (ft. 24) — Continua la musica.

21. Dettaglio sfuocato di frammenti. Bagliore molto chiaro. Piccolo spostamento a seguire. (ft. 12) — Continua la musica.

22. Da P.P.P. a P.P. e poi mezzo P.P. La Madre ridendo di gioia, salta e si gira su se stessa, verso sinistra, fino a mostrare le spalle. (m. 1) — Continua la musica.

23. Dettaglio sfuocato di frammenti. Bagliore molto chiaro. Leggero movimento a seguire (verso sinistra). (ft. 10) — Continua la musica.

24. Dallo specchio. Dettaglio sfuocato. Leggero movimento e bagliore molto chiaro. (ft. 13) — Continua la musica.

25. P.P. reale della Madre che si specchia. Con la sinistra tiene un frammento di specchio, con la destra si tocca i capelli. Leggero zoom in avanti, fino a P.P.P. (ft. 19) — Continua la musica.

26. Contro campo. Dettaglio riflesso dal frammento di specchio. Si vede praticamente solo un occhio, ma è quello di Don Giovanni. (ft. 15) — Continua la musica.

27. Dettaglio sfuocato in movimento. (ft. 7) — Continua la musica.

28. Dettaglio sfuocato di frammento molto chiaro in movimento. (ft. 9) — Continua la musica.

29. Dettaglio sfuocato di frammento, molto chiaro in movimento. (ft. 19) — Continua la musica.

30. Dettaglio di frammento sfuocato, come sopra. (ft. 11) — Continua la musica.

31. P.P.P. leggermente sfuocato e di fronte della Madre che tenendo in mano un frammento di specchio si guarda e scuote la testa sorridendo piena di gioia. Vediamo prima solo i capelli — Continua la musica

ondeggiare, poi si scopre il volto. (ft. 29)

32.	Dettaglio sfuocato di frammento in movimento, molto chiaro. (ft. 11)	Continua la musica
33.	Dettaglio di un frammento. Vediamo l'immagine di un occhio di Don Giov. che ruota in senso orario. In P.P.P. nell'angolo sinistro in basso, la nuca della Madre sfuocata. (ft. 12)	Continua la musica
34.	Sul movimento: da P.P.P. a P.P. della Madre che, sempre ridendo di gioia e specchiandosi, si gira su se stessa ruotando a destra fino a mostrarsi di faccia in P.P.P., il volto coperto dai capelli. (ft. 61)	Continua la musica
35.	Dettaglio sfuocato di un frammento molto chiaro, in movimento. (ft. 13)	Continua la musica
36.	P.P.P. della Madre di 3/4 (profilo destro), leggermente dall'alto. Si passa il dito indice su una lacrima che scende lungo il fianco destro del naso (ft. 19)	Continua la musica
37.	Dettaglio sfuocato di un frammento molto chiaro, in movimento. (ft. 21)	Continua la musica
38.	Dettaglio di un frammento. Vediamo l'immagine di un occhio di Don Giov. (ft. 11)	Continua la musica
39.	Dettaglio sfuocato del volto della Madre, in movimento. (ft. 10)	Continua la musica
40.	Dettaglio della bocca della Madre, aperta in un sorriso di gioia. Ai due lati scendono le lacrime. La testa si abbandona all'indietro. (ft. 14)	Continua la musica
41.	Dettaglio di frammenti. L'immagine degli occhi e del naso di Don Giov. (ft. 7)	Continua la musica
42.	Dettaglio sfuocato di un frammento in movimento. (ft. 9)	Continua la musica
43.	P.P.P. della Madre, di 3/4 leggermente dal basso (profilo destro). In 2° piano, frammenti di specchio. Il volto sorridente, gli occhi socchiusi, si abbassa facendo cadere in avanti i capelli. (ft. 14)	Continua la musica
44.	Dettaglio sfuocato in movimento del volto o delle mani della Madre (ft. 10)	Continua la musica
45.	Dettaglio della mano destra della Madre che muove un frammento di specchio accostandolo ad altri frammenti. (ft. 24)	Continua la musica

46. Dettaglio sfuocato di un frammento, molto chiaro, in movimento. (ft. 9)	Continua la musica
47. Panoramica verso l'alto a risalire: dettaglio sfuocato delle mani e del braccio fino al busto e al volto della Madre. Brusco zoom all'indietro per mostrare il movimento della donna che si china, ridendo di gioia, su se stessa. Esce dal basso di fronte, sempre leggermente sfuocata. (ft. 37)	Continua la musica
48. Dettagli sfuocati in movimento (ft. 8)	Continua la musica
49. P.P. della Madre, tagliata all'altezza degli occhi, che gira su se stessa in senso orario, mostrando prima il profilo sinistro (3/4 da dietro), poi la nuca e quindi il profilo destro. (ft. 19)	Continua la musica
50. Dettaglio sfuocato in movimento del volto della Madre.	Continua la musica
51. Dettaglio delle mani della Madre. La sinistra tiene un frammento di specchio su cui vediamo la parte inferiore del volto di Don Giov. (naso e bocca); la destra muove dal basso in alto un frammento più piccolo che riflette la sua immagine. (ft. 15)	Continua la musica
52. Dettaglio sfuocato di frammento, molto chiaro. (ft. 11)	Continua la musica
53. Dettaglio leggermente sfuocato dell'occhio destro e di parte del naso della Madre. Il volto è di 3/4 (profilo destro) coricato verso l'alto. (ft. 20)	Continua la musica
54. Dettaglio sfuocato in movimento. (ft. 8)	Continua la musica
55. Dettaglio della mano della Madre che regge frammenti di specchio. In uno vediamo l'immagine dell'occhio di Don Giovanni. (ft. 10)	Continua la musica
56. Dettaglio sfuocato in movimento. (ft. 7)	Continua la musica
57. Dettaglio molto ravvicinato di frammenti che mostrano l'immagine frastagliata del volto di Don Giov. (ft. 6)	Continua la musica
58. Dettaglio sfuocato di frammenti di specchio. (ft. 5)	Continua la musica
59. Dettaglio sfuocato di frammenti in movimento. (ft. 7)	Continua la musica
60. Dettaglio leggermente sfuocato di un frammento di specchio sulla mano della Madre. L'immagine di Don Giov. si mostra sfuggendo. (ft. 12)	Continua la musica
61. Dettaglio sfuocato in movimento di un	Continua la musica

frammento di specchio. Molto chiaro. (ft. 6)	
62. Come 61. (ft. 7)	Continua la musica
63. Come 61. (ft. 6)	Continua la musica
64. P.M. del mucchio di frammenti dello specchio a terra. Si intravvede, a sinistra, una parte della cornice. Il fondo è buio. Leggero carrello indietro diagonale a destra con correzione panoramica verso il basso, fino a cogliere un riflesso. (ft. 40)	Continua la musica
65. Dettaglio sfuocato di frammento, molto chiaro. (il riflesso della 64). (ft. 13)	Continua la musica
66. Sullo stesso asse della 64, ma leggermente più indietro rispetto al punto di arrivo del carrello. Fissa. (ft. 58)	Continua la musica
67. Dettaglio sfuocato di frammenti, molto chiaro. (ft. 11)	Continua la musica
68. Dettaglio del volto di Don Giov. (la parte destra) riflesso su frammenti di specchio. (ft. 8)	Continua la musica
69. Dettaglio sfuocato di un frammento di specchio, molto chiaro. (ft. 10)	Continua la musica
70. Come la 66. (ft. 27)	Continua la musica
71. Come la 69. (ft. 19)	Continua la musica
72. P.M. del mucchio di frammenti di specchio a terra, quasi di fronte e leggermente dall'alto. Fondo buio con un grosso riflesso al centro. Si vede la parte inferiore della cornice. La m.d.p. oscilla leggermente. Varia la focale fino a sfuocare l'immagine, poi torna a fuoco. Panoramica verso l'alto, risalendo le linee della cornice. (m. 5)	Continua la musica
73. Dal buio appare la scritta: UN FILM DI (m. 1)	La musica si spegne.
74. Dal buio appare la scritta: CARMELO BENE (m. 4)	

Il *Don Giovanni* è stato tratto da Carmelo Bene dal mito *Il più bell'amore di Don Giovanni*, narrato da Barbey d'Aurevilly, romanziere e critico legittimista e cattolico della fine del XIX secolo. In testa, si leggono i seguenti titoli: Carmelo Bene in DON GIOVANNI, con Lydia Mancinelli, Vittorio Bodini, Gea Marotta. Scene del pittore Salvatore Vendittelli. Fotografia, Mauro Masini. Montaggio, Mauro Contini. Operatore, Antonio Nardi. Capo elettricista, Pietro Ras. Sviluppo, stampa e registrazione sonora, La Microstampa. Girato negli stabilimenti « Elios-Film ».

MAURIZIO GRANDE
SALOME' O LA FINE DEL MITO

0. Introduzione

Quarto nella produzione cinematografica di Carmelo Bene, *Salomè* è un film che rappresenta, per molti versi, la conclusione o il vertice di alcuni aspetti fondamentali del discorso di questo autore. Una conclusione o un vertice di un certo discorso sul Mito e sulla Religione, visti qui nel confronto problematico e violento con l'emergere della Storia. Una conclusione o un vertice anche di un certo discorso sulla storia, presentata nei suoi aspetti contraddittorii costituiti e garantiti dalla tradizione storiografica più solida, e che si scontrano poi con la *versione* mitologica che di essi è stata data e con la *versione* critica (che costituisce l'aspetto nettamente *oppositivo* della relazione) che Carmelo Bene vuol dare di essi.
Conclusione e vertice, per esempio, di quel processo di solidificazione dei materiali costitutivi del cinema stesso di Carmelo Bene e del processo di consolidamento (e, anche, chiarimento) linguistico dei procedimenti formali iniziatosi con l'impiego di una sintassi più scarna ed essenziale delle forme cinematografiche adottata nel *Don Giovanni*.
Non è un caso, credo, che i 124 minuti di *Nostra Signora dei Turchi* si riducano agli 80 circa di *Don Giovanni* e di *Salomè*. È indubbiamente in atto un processo di rarefazione del caotico (funzionalmente caotico) mondo espressivo di *Nostra Signora dei Turchi* in funzione di un discorso filmico che insiste più sull'implicito, sulla verticalità degli addensamenti semantici nel segno — divenuto, in sé, più scarno ed essenziale — che, se ne riducono la varietà nel senso della quantità, ne aumentano anche i caratteri connotativi, la pluralità di condensazione semantica, la molteplicità dei riferimenti culturali, degli aspetti stilistici e delle figure retoriche implicate.
Ciò significa che ad una maggiore essenzialità e ad una riduzione quantitativa del materiale e delle forme, dei tempi, corrisponde una molteplicità condensata di letture e di sensi implicati che vengono dati non nella loro interezza estensiva, non mediante proliferazione e « aggiunte » orizzontali di forme e di elementi, ma mediante riduzione dell'esplicito e della sottolineatura materializzata; mediante riduzione della ridondanza e conseguente aumento di informazione (estetica) attraverso il suggerimento per tagli rapidi e netti delle necessarie amplificazioni appena insinuate a livello formale e a livello tematico.
I temi, i tempi, i procedimenti e i materiali vengono drasticamente bloccati non appena stanno per passare dalla « apparizione » alla « permanenza » (nel tempo e negli spazi). Il montaggio porta alla rarefazione del collegamento o delle giunture « naturalistici » (in senso temporale, spaziale e gestuale-comportamentale) tra atti e risultato: si procede per un movimento sintattico di « accenni » di gesti, di movimenti e di eventi, mentre

il parlato stesso tende ad evitare quella funzione di « narrazione esterna » (quasi un commento) relativa agli « accadimenti » e alle immagini.
Gli stessi riferimenti culturali infine, le insinuazioni critiche, le citazioni letterarie, cinematografiche e pittoriche; la caricatura, la parodia e l'ironia stessa tendono ad una loro sostanziale *presenzialità* nell'istantaneo, nella dialettica infinitesima e parcellare di affermazione-presentificazione (esibizione) e di negazione-sottrazione. Il tutto per costruire un'opera più organica, forse meno ricca (o meno carica) dei referenti emotivi presenti nel primo film, se si vuole meno « piacevole », ma certamente di un tono stilistico più omogeneo pure nella eterogeneità stessa dei suoi molteplici elementi e nella realizzazione di un fraseggio spezzato e incisivamente allusivo.

1. *Il Mito e il Feticcio*

Il film si apre con una serie di inquadrature, montate insieme con tagli rapidi, che costituisce l'enunciazione degli « oggetti » del discorso (con tutta la risonanza semantica e culturale che tali « oggetti »hanno assunto nel tempo mitico e in quello storico). Per la prima volta, tra l'altro, Carmelo Bene fa uso del disegno animato per rappresentare forse la volgarizzazione del detto evangelico: « È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago che un ricco entri nel Regno dei Cieli »[1]. Qui il cammello, che reca attaccata ai fianchi una voluminosa borsa piena di monete d'oro, « passa » agevolmente, e più volte nel corso del film, attraverso la cruna dell'ago, strizzando l'occhio alla m.d.p. e allo spettatore, e suggerendo inevitabilmente un rapporto critico con il detto evangelico e insieme la dimensione ironica della sua veridicità o delle condizioni necessarie per credere al detto stesso. Le inquadrature seguenti ci mostrano una serie di natiche di giovani donne, belle e dalle forme sensuali, emergenti tra tappeti orientali e colpite di continuo da variopinti piumini che arrossano visibilmente le parti riprese dal dietro e dal basso, mentre raffiche di vento scompigliano corpi e tappeti (e si ricordino le raffiche di vento delle sequenze iniziali del *Don Giovanni*). Segue l'inquadratura brevissima della testa del negro che decapiterà il profeta Jokanaan (ma la decapitazione finale non verrà ripresa; per tutta la durata del film il carnefice non farà che tagliare in due, con un colpo netto della mannaia, un rosso cocomero). Poi ancora il cammello che salta nella cruna dell'ago, le natiche delle donne, le piume che si abbattono con insistenza su di esse, la testa rasata del carnefice che sghignazza rumorosamente e, finalmente, il sole in campo giallo. Dal basso dell'inquadratura seguente « emerge » quello che si può chiamare « il Cristo ufficiale » (vedremo in seguito il senso più preciso di questa espressione; per ora, per intenderci, diremo che con essa ci riferiamo al Cristo-Vampiro, al Cristo dell'Ultima Cena e delle inquadrature della sua testa nella aureola-raggiera delle icone). Ha il ghigno sinistro, i denti canini allungati e appuntiti come i Vampiri della letteratura popolare, il capo cinto da una corona *di rose*.
Dopo queste prime rapide sequenze che fanno da introduzione ai temi e ai materiali significanti del film, abbiamo una serie di inquadrature di Erode-Bene che si versa del vino in una preziosa coppa di cristallo rosso-sangue ponendo in rilievo la luce e i riflessi delle pietre degli anelli che gli adornano le mani. Segue l'inquadratura della luna « astronomica » (cioè della luna come corpo celeste, da distinguere dall'immagine bianca della luna su fondo scuro — cielo — che rimanda ad altra serie di significati e di contenuti mitici simbolicamente legati alla rappresentazione dell'ero-

[1] Mc., 10, 25.

tismo). Erode-Bene si lava le mani nell'acqua scura e piena di riflessi rossastri. Ancora la luna. Erode-Bene si specchia. Il suo viso appare di riflesso tra i materiali deformati e frantumati dello specchio che si rompe, polverizzando in una miriade di aspetti parziali e mostruosi il suo volto-riflesso, lo specchio della personalità, l'illustrazione metonimica dei molti aspetti di Erode e dei tempi in cui è condannato a vivere e ad operare in qualche modo, difendendosi dalla storia per salvaguardare l'arduo mito di sé e del suo mondo regale, magico. Emerge finalmente dalle acque la Luna del mito, dei poeti, della magia, il simbolo dell'eros arcaico, il feticcio-luna, impersonato da Veruschka: il corpo nudo e liscio su cui l'acqua si ferma formando una miriade di perle; il viso coperto di pietre preziose tra cui spiccano gli occhi chiari, luminosi; la testa completamente rasata. Anche Veruschka è la personificazione della frammentazione, della dissipazione dell'io in una molteplicità di oggetti sacri o magici, gli ingredienti del mito e del lusso delle mitologie: l'acqua trasformata in minuscole perle che si trattiene sul corpo nudo, frammentazione del desiderio e dell'erotismo; le perle del viso che rappresentano metonimicamente le pratiche preparatorie per l'amplesso sacro, per l'edificazione, anche artificiale (trucco e perfezionamento) della bellezza. Qualità estremamente curata in un mondo in cui l'erotismo ha ancora carattere di sacralità e di magia, di trasgressione dei limiti e dei divieti (secondo Bataille). Aspetto che Veruschka può incarnare, visto che si può interpretare come figura della « santa-puttana », come sacerdotessa-custode di una santità dell'Eros che si oppone alla sacralità rarefatta dell'« amore di Dio ». Veruschka si alza, lentamente, imponendosi ad Erode con tutta l'evidenza della sua statura e della bellezza. Erode la vede, dal basso, colpito dall'imponenza del corpo lungo, liscio e perfetto; e la vede con la testa incoronata in un'aureola-raggiera dorata — Santificazione della nudità e della passione — mentre apre e chiude gli occhi, ammiccando e suggerendo un invito d'amore a lui. Erode si getta nell'acqua piena di riflessi rosso-dorati e di indefiniti luccichii. Afferra a fatica un'enorme pietra ricoperta di materiali luminosi, fosforescenti, infiniti granelli di pietre preziose che suggeriscono l'idea che si tratti di una « pietra lunare », finché cade nell'acqua reggendo la pietra tra le braccia.

Durante queste prime battute del film, sottolineate dal *Valse triste* di Sibelius, Erode pronuncia alcune frasi molto importanti per la comprensione del senso profondo del film, e che ci introducono subito nell'alone del Mito, anzi della Religio, ma intesa come manifestazione parziale, come particolarizzazione settoriale dell'enorme sfondo culturale del Mito e del Magico. Mentre Erode è nell'acqua e guarda la Luna-Veruschka, la voce f.c. di Carmelo Bene pronuncia dunque le frasi seguenti: « Non c'è altro amore che l'amore di Dio. Non c'è altro amore che l'amore. Non c'è altro amore. Non c'è altro! » tentando di difendersi dalla assolutizzazione sacra della passione che la Santa-Puttana rappresenta. Con il degradare degli elementi che compongono la prima affermazione siamo già nel senso intimo del discorso che Carmelo Bene vuol fare in *Salomè*. La dissoluzione della frase originaria corrisponde alla dissoluzione di un mondo mitico e fantastico che riposava sulla certezza rassicurante del sacro, del divino, garanzie intangibili di ogni rapporto mitico con il mondo e con la storia stessa. Siamo giunti quindi all'enunciazione chiara e inequivocabile del particolare ambito di riferimento in cui si condensa l'aspetto mitologico della cultura, alla enunciazione del rapporto tra divino e umano, reso possibile soltanto dall'amore *totale* per e in Dio, che esclude tutto il resto ridotto a ruolo di inessenziale o addirittura di non-esistente, di non-verità se posto al di fuori dell'« amore di Dio ». Nello stesso tempo però l'« amore di Dio » (di Dio per gli uomini e degli uomini per Dio, ambiguamente lasciato nell'indeterminato) si pone veramente come dato esclusivamente

mitologico, anzi feticistico, come feticcio superiore che esclude tutti gli altri oggetti-feticcio: il denaro, la femmina, l'erotismo, il sole, la luna (anzi, le varie « lune » incombenti per tutto il film), le pietre preziose, l'acqua, il vino, gli specchi.
Una serie di oggetti di cui il Tetrarca-Bene si circonda per costruirsi un mondo mitico *personale*, esclusivamente suo, fatto di « appunti » materializzati, viventi, della sua fantasia che fabbrica favole, leggende e miti impossibili. Una catena di oggetti-feticcio a sostegno di questo mondo mitico *privato*, regale, eppure in pericoloso disfacimento, realizzato nelle orge e nei banchetti, nelle forme perfette dei corpi delle donne e della sacralità dell'erotismo (i corpi giovani delle donne come oggetti-feticcio della *nudità* offerta al Tetrarca-Bene e allo spettatore, e oggetti feticcio della considerazione estetica della sacralità dell'erotismo e della nudità [2]). Mondo mitico privato e regale che tenta di sopravvivere tra le due forme contrastanti che tendono a schiacciarlo definitivamente, decomponendolo pezzo per pezzo: da una parte il mito onnipresente e onnipotente, soffocante, esclusivo di Dio, della riassunzione di tutta la produzione mitica in una sola Persona e in una sola fantasticheria; dall'altra l'invadere della Storia che preme sugli ultimi dati di un'esistenza costituitasi come favola preziosa di re e di eroi, di uomini « eccezionali » che verranno travolti in quanto elementi di una dimensione arcaica che sopravviverà solo per celebrare l'ultimo grande indistruttibile mito-feticcio dato in pasto alle folle occidentali: quello del Cristo morto e risorto, dell'uomo terreno eppure immortale ed eterno, dell'Uomo-Dio e Figlio di Dio. Mito ratificato dalla tradizione storiografica, dalla produzione iconografica, letteraria e pure filosofica, rinsaldato dalla repressione operata dalle gerarchie ecclesiastiche del passato e del presente, dalle complicità della Storia che si serve di esso per concedere agli uomini una porzione di favola quando non vuole concedere la loro parte di storia positiva. Mito istituzionalizzato e codificato secondo leggi e canoni, dottrine e dogmi, fantasie divenute *legge*: aspetto « sto-

[2] A parte le pagine dedicate all'erotismo sacro e all'amore di Dio, Georges Bataille mette in luce in maniera esemplare il carattere fondamentale della *nudità*: « La nudità è la negazione della condizione dell'essere chiuso in sé, la nudità è uno stato di comunicazione, che rivela la ricerca di una possibile totalità dell'essere, al di là del ripiegamento su se stesso. I corpi si aprono alla continuità grazie a quegli organi nascosti, che ci danno il senso dell'osceno. Oscenità significa squilibrio, uscita da una condizione dei corpi corrispondente al possesso di sé, alla padronanza del proprio io, inteso come individualità durevole e affermata. Nel movimento degli organi, confusi nel rinnovarsi della passione, vi è invece una tendenza alla espropriazione, al punto che il denudarsi, nelle società in cui ha un senso pieno, è, se non simulacro, per lo meno un equivalente privo di gravità dell'uccisione, dell'atto sacrificale. (...) Ciò che nell'erotismo è in gioco è sempre lo sconvolgimento dell'ordine, della disciplina, dell'organizzazione individuale, di quelle forme sociali, regolari, sulle quali si basano i rapporti da persona a persona. (...) Ma non è che uno spaventoso segnale che ci ricorda senza tregua che la morte, *rottura* di quella discontinuità individuale a cui ci inchioda l'angoscia, si presenta a noi come una verità più eminente della vita ». Georges Bataille, *L'erotismo*, a cura di Paolo Caruso, traduzione italiana di Adriana dell'Orto, Mondadori, 1972, « Introduzione », pp. 26-27. E ancora, più avanti, a p. 140: « La nudità, contrapposta allo stato normale, ha senza dubbio il significato di una negazione. La donna nuda è prossima al momento della fusione, che annuncia. Ma l'oggetto che essa è, ancorché il segno del suo contrario, della negazione dell'oggetto, è pur sempre un oggetto. È la nudità di un essere definito, anche se la nudità in questione preannuncia l'istante in cui la sua fierezza si trasformerà nell'indistinta polluzione della convulsione erotica. Innanzitutto, di tale nudità, è la possibile bellezza e il fascino individuale che si rivelano. È, in una parola, la differenza oggettiva, il valore d'un dato oggetto paragonabile ad altri ».

rico »-ufficiale del Mito di Dio-Uomo rappresentato, in *Salomè*, dalla figura del Cristo-Vampiro (già anticipata nelle prime sequenze) che si oppone a quella dell'*uomo* crocifisso per la fede in una *idea*, per la sua testimonianza e la sua diffusione-predicazione. Oggetti-feticcio anche questi della nostra mitologia occidentale, segni dell'oppressione che ci ha caratterizzato storicamente nella volgarizzazione popolare delle Metafisiche in Religioni positive, nella condensazione mitica del soprannaturale in feticci magici e castranti.

2. *Tradizione e castrazione*

La critica spietata che Carmelo Bene fa della Religione (in questo caso la religione cattolica e la « superstizione » italiana) si appunta sui caratteri fondamentali che questa ha assunto (assolvendo i suoi compiti di oggettiva repressione culturale e materiale) di negazione dell'umanità, di uccisione del terreno. Una morte che compare nelle forme di una giovane fanciulla nuda e morta portata tra le braccia dal Cristo-Istituzione o Cristo-Vampiro e che resterà per tutta la durata del festino di Erode (e del film) dietro le spalle di Erode; con tutta la evidenza oggettuale di una nudità morta, di una umanità negata, dei valori terreni rifiutati e *vietati* dalla religio del celeste e del divino, e intesi come totalmente separati dalle più genuine qualità e dalle pulsioni più esplicite dell'uomo-terra. Ma la critica alla religione ed alla tradizione non va vista sul piano generico di una liberazione dell'umano, di una sua valorizzazione in contrapposizione alla fagocitazione di esso operata dal sacro e dal divino. Va vista anche (e soprattutto) come scelta storica ed esistenziale, come matura presa di coscienza dei limiti oltre che delle capacità dell'esistente nei confronti dell'Essere e delle metafisiche, nei confronti delle mitologie e degli inganni della tradizione cristallizzata. In Erode, legato com'è alle certezze illusorie del mito, alla rappresentazione di esso nelle sue forme più vistose e più sfarzose, ai meccanismi della messa in scena di sé e della propria regalità nei festini e negli oggetti-feticcio, la crisi del mondo mitico è strettamente legata alla percezione della propria impotenza al di fuori del suo ambito rassicurante. Crisi del mondo mitico che si presenta nelle forme storiche di una religione che sta dando la scalata al potere e ad una concezione del mondo in disfacimento, e che sta per essere riassunta in una nuova concezione del mondo e del potere (materiale ed ideologico) preannunciata dal cristianesimo sopravvenente nella figura del profeta, di colui che parla minaccioso del futuro, di un futuro oscuro e diverso, e che il Tetrarca tiene rinchiuso tra prigioniero ed ospite pregiato. È una concezione del mondo che il Tetrarca non può capire, come non può capire il linguaggio oscuro e simbolico del profeta (ridotto addirittura a parodia del dialetto meridionale), ma che contiene avvertimenti sconcertanti e terrificanti sull'avvenire: il sole che diventerà nero, un Salvatore del mondo che giungerà a fare giustizia calpestando i potenti e divenendo il nuovo Signore del mondo, etc. Eppure Erode è oppresso da queste oscure profezie, dalla sensazione indistinta che il suo potere e la regalità stessa (sottratti al fratello, assieme alla moglie, con la violenza e l'assassinio politico) stanno per essere sopraffatti — nelle forme almeno in cui egli li riconosce e in cui sa riconoscersi. Percezione sostenuta da una parte dalla *presenza continua* del profeta e delle sue parole, del suo potere divinatorio di cui Erode è schiavo, e dall'altra dalla presenza « metanarrativa » — inserzione critica dell'autore Carmelo Bene — del Cristo-Vampiro che sovrasta il Tetrarca organizzando addirittura il festino, ripiegando accuratamente i veli della danza che Salomè alla fine donerà ad Erode, mescendo vino e osservando con un ghigno soddisfatto l'impotenza del Cristo-uomo sopraffatto dalla diversa direzione che la storia (e non solo quella sacra) prenderà dopo

il suo sacrificio. Questa presenza ossessionante della rappresentazione del sacro, della religione, del nuovo mito e del nuovo potere (legati dunque a nuovi sensi della storia) è vissuta come castrazione e come impotenza da Erode che, sotto questo specifico aspetto, si distingue dall'autore Carmelo Bene, il quale, per altri versi invece, coincide pienamente con lui. E si distingue da Carmelo Bene proprio nel momento in cui Erode non partecipa della distanza operata dal giudizio critico che l'autore dà sul cristianesimo e sulla sua storia quando, per esempio, ironizza sul senso dell'ultima cena e sull'apostolato dei fedeli del Cristo. In una sequenza significativa il Cristo-Istituzione è raffigurato (con esplicito riferimento ai temi e ai canoni pittorici rinascimentali — in particolare al Leonardo dell'*Ultima cena* appunto —) riunito con gli apostoli nell'ultima cena. La m.d.p. indugia sull'atmosfera ambigua creatasi tra gli apostoli e il Cristo; sono volti terrei, truccati vistosamente, tutti tesi a spiare i gesti degli altri nell'attesa delle parole che il Cristo sta per pronunciare. E il Cristo preannuncia ai suoi apostoli: « Uno di voi mi tradirà! »; mentre, immediatamente, uno zoom-indietro « sistema » la figura del Cristo in un'aureola-raggiera dorata immobilizzandolo nella tradizione storiografica e nelle forme statiche dell'iconografia sacra da cui non potrà più intervenire in difesa del suo « gregge » e a castigo dei suoi cattivi apostoli. I quali, dopo le parole del Cristo, fanno a gara nel proporsi come suoi esclusivi traditori strillando tutti insieme: « Io!... Io!... Io!... », gettandosi immediatamente dopo su un gregge per sbranarlo. Le rapide inquadrature dei dettagli delle pecore che gli apostoli stanno sbranando e su cui si sono gettati famelici, costituisce la prima dichiarazione critica e polemica sul tradimento più vero che la chiesa ha operato nei confronti del Dio-Uomo, sistemandolo in un complesso di dottrine e di dogmi, esaltandolo in un insieme di opere sacre per essere più libera nel tradire il suo insegnamento e il suo sacrificio. E sarà proprio questa forma istituzionalizzata e « tradita » del cristianesimo — impersonata poi dal Cristo-Vampiro — a prestarsi al gioco delle gerarchie ecclesiastiche nel tentativo di cancellare il senso più profondo del sacrificio del Cristo-uomo e il mistero del congiungimento della divinità celeste alla terrenità dell'uomo. Il che renderà lontano, estraneo e inverosimile il sacrificio dell'Uomo che, realmente, non riuscirà a crocifiggersi (estraneo com'è questo suo gesto all'uso che la comunità dei fedeli ne ha poi realmente fatto), privo di carnefici e di folle che testimonino il significato profondo e l'insegnamento della sua morte terrena.
Invece Erode è una delle vittime della distruzione di un mondo arcaico operata anche dal cristianesimo, inteso come organizzazione di potere e come svolta positiva che la storia e il mondo andranno assumendo.
Infatti, mentre il Cristo-Vampiro organizza il festino, Erode guarda corrucciato, spaventato, quasi terrorizzato dall'idea che questo gesto può significare. Il Cristo-Vampiro canticchia *Vipera* mentre accende i lumini per la festa, ed è accompagnato dalle note della *Danza dei sette veli* di Strauss quando prepara i veli per la danza finale. Erode è pietrificato, impotente di fronte a ciò che accade e a ciò che accadrà, di fronte al preannunciarsi della sua stessa fine e di quel mondo arcaico in cui trova il suo più vero significato. In altre parole, gli sfugge la messa in scena del suo stesso festino, la soluzione in esso della sua regalità e del suo privilegio che sono invece, materialmente, nelle mani di questo Cristo, del nuovo signore di una mitologia inedita. È il senso più profondo della castrazione che Erode percepisce in questi gesti, nel suo stesso festino, nel sangue che scorge dappertutto intorno a sé, nei misteriosi moniti del profeta rinchiuso nel pozzo. È la fine della rassicurante archeologia del fantastico mondo mitologico di re e di potenti, la dissipazione di una solida tradizione di atti e di gesti delle certezze dell'esteriore e delle forme barocche di un

potere — e di una « preziosa » rappresentazione e messa in scena di esso — che lo spinge agli ultimi gesti totali della dispersione di sé: nell'erotismo dei vini e delle pietre preziose, nella nudità delle donne e del desiderio per Salomè goduti fino in fondo come un ultimo gesto denso di significati agghiaccianti e di prolungamenti nel futuro, come ultima « approvazione della vita fin dentro la morte »[3] perseguita nell'ultimo dissipante rapporto con Salomè che gli costa la testa del profeta e la fine del suo mondo e del suo potere. D'altra parte la morte gli era stata portata accanto, nelle forme di una giovane donna morta, proprio dal Cristo-Vampiro durante le primissime sequenze del film. Ed Erode accetta in fondo la « necessità storica » della morte del suo mondo e la sua stessa morte con esso se, attraverso la mediazione critica dell'autore Carmelo-Bene, divide il vino con il Cristo-Vampiro che organizza il festino, bevendo con lui visto che a lui non può opporre il suo volere.

3. *Ragione ed erotismo*

D'altra parte il conflitto tra mondo mitico e storia, tra sacro e terreno, tra arcaicità e modernità, si presenta anche come forma di un conflitto totale tra ragione ed erotismo, tra la ragione della storia e l'erotismo totalizzante di una umanità organizzata secondo il fasto del sensuale e dell'erotico strutturati nell'unità della rappresentazione mitica. Il senso di questo conflitto si può rinvenire nell'opposizione irriducibile tra il mondo preannunciato dal profeta e il mondo che tali profezie raccoglie: quello della corte del Tetrarca-Bene impegnata in una festa ed in un godimento continuato del lusso e della lussuria che assurgono a canone, modello e senso pieno dell'esistenza e dei suoi valori.
La prima volta che il profeta appare nel film è nel momento in cui i cortigiani di Erode lo sodomizzano, tenendolo immobile e offendendolo con schiaffi e con erotiche carezze, formando una composizione figurale che si impone per l'equilibrio dei colori e la disposizione dei corpi-figure. Il suono degli schiaffi e l'ansimare del profeta — sul volto del quale è impressa indelebilmente un'espressione stravolta e insieme sorpresa per l'inspiegabilità di un gesto e di pratiche che non appartengono al suo mondo popolaresco, fatto di una sacralità genuina e semplice, senza ricercatezze formali di pensiero e di stile — risuonano a lungo nel vuoto che si è creato attorno ad un gesto così estremo; il gesto del rifiuto del nuovo mondo che sta per nascere e dei significati nuovi di cui è il portatore; il gesto dell'offesa totale portata a questo mondo e a questo nuovo significato dell'umanità e dei valori.
Il profeta, dopo la sodomizzazione, verrà gettato nel pozzo, e la sua caduta risuonerà con un tonfo ripreso da innumerevoli echi ammonitori assieme alla risata animalesca del carnefice pronto ad esercitare le sue funzioni, certo della necessità del suo intervento e della sua positiva presenza incombente, in attesa dell'ultima decisione che può essere soltanto rinviata nel tempo ma non annullata. Alla sodomizzazione del profeta, alla presenza piena della sensualità e dell'erotismo documentata in questa sequenza significativa, segue un altro aspetto di questo mondo in cui il lusso del sensuale e dell'erotico assumono un così grande rilievo: la bellezza diafana, evanescente, trasparente di Salomè (impersonata da Donyale Luna) cantata dal giovane cortigiano dalle movenze femminili e dal giovane capitano siriaco innamorato di lei. La bellezza di Salomè, il desiderio totale che suscita, evocano l'idea della luna e insieme della morte, della consumazione totale del desiderio, fino in fondo, fino alla fine, fino alla dispersione

[3] Georges Bataille, *op. cit.*, « Introduzione », p. 19.

di sé in un corpo sinuoso di donna nuda. « Com'è bella questa sera la principessa Salomé » sussurra il capitano siriaco. E gli fa eco il giovane cortigiano in tono pensoso, come se annunciasse una verità ineluttabile, lentamente: « Guarda la luna, la luna ha un aspetto assai strano. Somiglia a una donna che sorga da un sepolcro. Somiglia a una donna morta che va in cerca di morti ». E ammonisce il giovane siriaco a non guardarla sempre, a non guardarla troppo, perché: « Non si deve guardare la gente a questo modo. Può accadere una disgrazia ». Il giovane cortigiano, paggio di Salomè, si rende conto della dispersione del capitano siriaco nella sensualità e nell'erotismo di un desiderio consegnato agli occhi, allo sguardo di chi si immerge nella corrente di desiderio suscitato dall'oggetto amato (e si ricordino le stupende pagine sull'argomento del *Simposio* platonico) perdendo il senso di sé e della stessa sopravvivenza, dissipata nelle forme della bellezza in cui ci si abbandona e ci si annulla. Tutta la scena esprime la sensualità delle forme di Salomè e il desiderio irresistibile che sprigiona dal suo corpo che si offre nudo alla luce di una luna che illumina di rosso l'azzurro delle palme, i brani bianco-gesso delle armature, il viso di Salomè tra le piante e l'acqua su cui si muove la scena come un enorme barcone in movimento o dei fiori galleggianti che fanno da piattaforma — mentre la m.d.p. è continuamente in movimento e si alternano i primi piani, piani medi, totali della festa, dettagli. Erode beve il vino tra mille colori che lo circondano e lo inchiodano alla sua realtà di una messa in scena che sa di morte, di conclusione; il Cristo-Vampiro appare un attimo tra le foglie, con il suo solito ghigno soddisfatto ad osservare la scena; Erodiade gioca con una corona di filo spinato che tiene tra le mani, finché uno zoom-avanti su un primo piano di un cespo di rose svela il viso di Salomè. Segue un campo lungo della scena: palme colorate artificialmente, luci e penombre, vesti variopinte di servi e di schiave nude. Infine Salomè si alza ponendosi come diaframma tra lo schermo e la luna enorme che è alle sue spalle, una luna rosso scuro su cui si staglia il primo piano della principessa. Arriva dal pozzo, assieme alla risata sgangherata del carnefice, un brano delle profezie di Jokanaan, incomprensibili nella pronuncia siciliana che distorce, popolarizzandoli e volgarizzandoli, adattandoli alle plebi dei fedeli, i contenuti sacri delle profezie. Ma Erode è evidentemente colpito dalle parole del profeta e dall'incombere della luna e della sensualità insinuante di cui è portatrice e che percorre tutta la scena e il festino, se può esclamare irritato: « Non è vero che vacilla come un'ubriaca? Non è vero che la luna assomiglia a una donna isterica? ». Ma Erodiade, sdoppiata in un aspetto femminile ed in uno maschile che raddoppiano la sua presenza e le sue parole, gli risponde: « Ma no! La luna assomiglia alla luna e basta. Rientriamo, via! Non c'è nulla da fare qui per te! ». Le parole di Erodiade esprimono la concretezza di chi si rifiuta di raccogliere i « segni » dei cambiamenti, degli avvenimenti che si preparano, delle rispondenze oscure tra i fenomeni e il senso che i tempi assumeranno. La luna è soltanto la luna, nient'altro. Erode non ha niente da fare, non può intervenire in alcun modo « qui », in questa situazione gravida di presagi e di movimenti sotterranei, di sensi ancora impliciti che la storia non ha ancora rivelato e fatto affermare. Egli deve fino all'ultimo accettare la singolarità e l'irripetibilità della sua posizione, del suo posto nella mitologia regale e nella storia di un mondo ancora arcaico: non può attualizzarsi, accogliere i segni delle novità che si preparano, dei cambiamenti che si preannunciano, senza abdicare alla sua stessa regalità e alla sua stessa realtà mitica.

Infine lo scontro tra un mondo che si preannuncia (e che preme alle porte di un'organizzazione arcaica della vita e del potere, della realtà e della conoscenza, dei valori), e il mondo della sensualità e dell'erotismo, del terreno e del capriccio, della bellezza come lusso e del desiderio come

ragione e pulsione di vita, si concretizza nel rapporto tra Salomè e il profeta. Salomè sa che il marito di sua madre la guarda troppo e si rifiuta di acconsentire al suo ordine di rientrare in sala. Anzi, vuole *vedere* il profeta, l'uomo che dice cose « orribili » sul conto della madre, che predice il futuro, un futuro strano e terribile, e che i giudei vorrebbero avere nelle loro mani. Il Tetrarca ha proibito di far uscire il profeta dalla sua reclusione, ha proibito a chiunque di avvicinarglisi e di parlargli, ma la sua « voce strana » affascina e insieme incuriorisce la principessa, che vuole vederlo, nonostante il divieto di Erode. E vuole « proprio parlargli ». Il giovane capitano non può resistere al desiderio manifestato da Salomè e dà l'ordine di far uscire il profeta perché la principessa gli ha promesso un suo sguardo, all'indomani, quando passerà nella portantina per il ponte dei compratori degli idoli, e, forse, un sorriso, per lui, soltanto per lui, attraverso le trine e i mussolini che la velano.
Il profeta salta su dal pozzo vestito da calciatore e sbucciando una mela con un temperino. Siede sull'orlo del pozzo e pronuncia le sue profezie e le invettive nei confronti di Salomè e della madre, nella solita lingua delle plebi meridionali, adattando il senso più profondo della profezia biblica al gergo dei cafoni e del popolo. « Ha venuto quel Signore, ha venuto il Figlio di quel Signore! (...) Bella, figghia di puttanona (...) figlia di Babilonia (...) brutta scornacchiata (...) vieni cu mmia (...) Avanti, popolo! A riscuotere! Avanti! Indietro! » etc. Per tutta la sequenza il profeta viene ripetutamente colpito sulla testa da un pesante libro che gli fa sputare gli spicchi di mela che sta ingoiando. È la ragione stessa ad essere colpita, la ragione dei tempi nuovi, la loro « testa », in difesa di un vecchio mondo di cui questa « testa » annuncia la venuta e le intrinseche ragioni, diverse da quelle che reggono il mondo attuale.
Ma la principessa si è invaghita del profeta, non smette di guardarlo, presa dal desiderio del suo corpo che vede bello e desiderabile, magro come « una sottile statua d'avorio », « una statua d'argento », certa « che è caldo... come la luna ». E Jokanaan la respinge, offendendo lei e sua madre, il suo desiderio e la sua regalità, la regalità della « figlia di Erodiade, principessa di Giudea », con parole sconce e volgari (« Indietro, figlia di puttana! Indietro, figlia di Babilonia! »). La insulta a tal punto che il giovane capitano siriaco, non riuscendo ad impedire che Salomè continui a guardare con desiderio chi non smette di offenderla e di respingerla, si uccide, portando alla fronte la mano e ritraendola rossa di sangue. Il corpo del capitano siriaco andrà ad incupire di sangue l'acqua già rossa dei raggi della luna, galleggiando tra i fiori e le piante, primo accenno della morte di un'epoca che si sta preparando, minacciosamente preannunciata dal tono, ancor più che dalle parole, di Jokanaan. Sul finire della sequenza, dopo la morte del capitano siriaco e un ennesimo invito del Tetrarca a far rientrare Salomè, risuonano f.c. le parole di Erode-Bene: « Le passioni artificiali m'hanno tediato! ». È un giudizio che si riferisce all'esotismo barocco di un mondo artificiale in disfacimento, alle schermaglie dell'amore e del desiderio, ai veli e alla cura di una bellezza offerta e sottratta, all'erotismo stesso di un linguaggio retorico e carico di sensuosità che avvolge le pratiche dell'amore e dell'esistenza in questo regno della lussuria, del potere e della regalità messi in crisi definitivamente. Un mondo in cui si muore per uno « sguardo », per l'intensità di una passione che travolge i sensi e la vita stessa, per un desiderio non compiuto in cui si realizzi la fine del singolo disperso nell'oggetto d'amore che lo rappresenta. È evidentemente un mondo in agonia che non vede più rispettate le sue leggi e i suoi canoni, un mondo progressivamente conquistato da una nuova ratio e da un nuovo senso dell'esistenza di fronte ai quali gli individui di un universo mitico non possono far altro che cercare la morte, affrettare la propria fine che giungerà comunque e inevi-

tabilmente, « lavorare per la storia » in arrivo. È questo, ritengo, il senso più profondo del rapporto tra Salomè e il profeta, il confronto tra due opposte rappresentazioni dell'esistenza e dei suoi valori: l'una raffinata, giunta al culmine della preziosità e della coscienza dei propri limiti e delle proprie possibilità; l'altra ancora grossolana, volgarizzata nella figura e nelle parole di un profeta « ridicolo » e atipico, eppure imponentesi con la forza e la carica vitale di una « necessità » della Storia.
Oppresso dalla decadenza del suo mondo, tallonato dal sopraggiungere di una nuova realtà incomprensibile e travolgente, il Tetrarca-Bene non può far altro che scendere alla radice di questa duplicità di riferimenti totalizzanti e affrettare la sua fine, come il capitano siriaco, radicalizzando fino in fondo il suo desiderio per Salomè, godendo fino alla fine il suo esaurimento nella lussuria degli oggetti-feticcio e delle forme della bellezza femminile che preme come una condanna temporaneamente ineseguita. Sperimentare, nell'abbandono totale in un erotismo dello sguardo (egli guarda Salomè attraverso lo specchietto su cui mangia l'uva, egli guarderà Salomè danzare per lui), la fine della sua regalità e della sua esistenza assieme alla fine della realtà mitologica in cui soltanto ha spazio vitale.

4. *Il doppio e la misura*

In questo senso più preciso *Salomè* conclude, come si accennava all'inizio di questo saggio, un discorso importante. Il discorso che Carmelo Bene conduce — attraverso il mezzo e il « sistema » espressivo del cinema — sul mito e sulla religione, intesa quest'ultima come manifestazione particolare e parziale del mito. E conclude un discorso sull'esistente e sui suoi valori irripetibili e, al limite, incomunicabili al di fuori di un contesto proprio mitico, religioso o filosofico; un dscorso che trova alla sua conclusone la necessità di affrontare il rapporto con la storia e con i suoi valori, sostituitisi alle mitologie di una realtà perduta [4].
Salomè conclude il discorso del « mito prestestuale » per condurre l'invenzione ai limiti, ai punti di rottura tra mito e storia, tra favola ed esistenza, tra dio e singolarità fenomenica dell'uomo. Quest'ultima vissuta d'altra parte con forte accentuazione della sua totalità, come reiscrizione dell'interezza dell'umanità nella discontinuità esistenziale del singolo e dei suoi miti universalizzanti, nella direzione assolutamente contraria alla concezione positiva della storia o della storicità propria dell'Idealismo. In una opposizione disperata proprio alla « astuzia della ragione » che, secondo il D'Hondt (*Hegel, philosophie de l'histoire vivante*) « esprime la positività e la specificità della cosa sociale, resistente ai desideri umani. Essa mostra come *da una somma di casi individuali nasca una legge necessaria universale* » (corsivo mio). Ebbene, Erode si oppone proprio alla *positività della storia*, alla *somma di casi individuali*, alla *legge* universale e necessaria che cancella l'individuo e il mondo della sua singolarità, le « leggi » del suo universo mitico e privato, l'invenzione e l'uso della regalità e del godimento dell'esistente fino in ultimo. Si oppone al « terrorismo della ragione » che sostituisce il mondo fantastico delle mitologie con l'universo astratto, glaciale e inumano (o sopra-umano, il che, per il singolo, è la stessa cosa) della relazione dialettica, della logica levigata dell'universale. Una logica che fagocita e distrugge il frammento totalizzante e irripetibile dell'esistente, dell'accidentale, vissuto in tutta la sua disperata

[4] Riprendo in questo paragrafo, ampliandola e modificandola, una parte del mio articolo *Salomè, mito ed esistenza* pubblicato in « Filmcritica » n. 231, gennaio-febbraio 1973.

pienezza, anche illusoria, anche fantastica, perfino drammatica nel rifiuto di ragioni « superiori » e *universali*.

Questa pluralità di tendenze, questa coincidenza *vissuta* delle contraddizioni, questa « orgia nietzschiana » del *frammento di presente*, il rifiuto delle ragioni del futuro, del *cambiamento organizzato* dalla storia e dalla ragione astratta; e, d'altro canto, l'impossibilità di queste condizioni accettata fino alla morte, la dissoluzione del sé e del proprio mondo nelle forme dello *scomparimento* e del *trasalimento* nella pienezza di un'esistenza relegata in un presente inattuale, in un godimento oppositivo che sa di morte: ebbene, tutti questi motivi spiegano forse perché *Salomè* è anche il film dell'*ambiguità*. Ambiguità estetica, esistenziale e storica; ambiguità dell'identico e del duplice, della ripetizione e della separazione. Film del *doppio*, della *doppia misura* che si dà nell'uomo, produttore del mito e della storia, della singolarità e dell'universalità, dell'esistere e del rappresentare, di oggetti e di linguaggio, di materialità e di immaginario. Film del « doppio estetico » soprattutto: che instaura cioè un rapporto *duplice* con l'arte e con l'esistenza; che instaura corrispondenze non-lineari tra i problemi del mito e quelli della storia, della religione e dell'antropologia, della tecnica e della poesia, dell'evento e della sua comunicabilità o riformulabilità estetica e mitologica e filosofica. Un duplice rapporto anche, e soprattutto, tra questi problemi e il codice cinematografico che li *produce* nell'opera compiuta; tra questi problemi e i problemi dell'arte e quelli più oscuri e inconfessati dell'esistere individuale.

Il doppio: riferito alla duplicità costante, « necessaria », degli esiti e delle scelte di lingua e di espressione in senso largo, nella formulazione anche gnoseologica e comunicativa di tali temi e problemi. Riferito alla duplicità degli esiti e delle scelte negli ambiti problematici della vita e della morte: quelle « reali » e quelle del film e quelle del cinema. Perché il problema fondamentale (duplice) della realtà e del senso della vita e della morte si può affrontare almeno da due punti di vista, che celano ambedue, dietro di sé, le ragioni dell'ideologia, delle teorie o della fede. Dal punto di vista della morte la vita non rappresenta che una sua illecita interruzione momentanea e accidentale; una parentesi « immaginaria », irreale, della materialità di una morte « necessaria » e reale incombente, unica realtà effettivamente data, destino unico e dramma permanente per chi si trova ad essere nella parentesi della vita e disposto ad accettarla come dimensione totale e senza limiti. Dal punto di vista della vita è la morte ad essere *inesistente*: o perché non esiste, letteralmente, in quanto è soltanto trasformazione di uno stato (lo stato di chi si dà vivente continuamente), un cambiamento di rapporti e di forme; o perché proprio ne è impedita l'*esperienza* in quanto *limite negativo postulato* ma in realtà inconoscibile. Dunque la morte è di per sé contraddittoria, in quanto ciò di cui non si può fare l'esperienza, ciò che non si può *conoscere*, non si dà se non come fantasma più o meno « realistico », più o meno vicino e presente, anche se come terrore e paralisi del presente e nel presente stesso.

Ora, il discorso sull'esistente e sull'inesistente, sul reale e sull'immaginario, sull'universale e sull'accidentale, sul terrore e sulla pienezza della vita come godimento, sulla morte e sulla vita del singolo, è presente in *Salomè* in quanto è un discorso che riguarda la presenza dell'uomo nella morte del mito/vita e presenza della storia o, viceversa, nella vita del mito/morte e assenza della storia. Per questo l'assunzione del mito, in sé, nelle sue formulazioni « necessarie », strutturali, è un pretesto. Pretesto nel considerare il mito come una realtà culturale di fatto esistente nei nostri più comuni riferimenti, ma anche nel *ridurlo* a pura *favola* contrapposta alle durezze della storia e dei problemi insoluti dell'esistenza, alla trasformazione dei fenomeni secondo leggi ferree e impietose, allo scorrere e al mutare della realtà che gli si contrappone con le sue ragioni. Eppure il mito è

ridotto a favole che, d'altra parte, non può più esistere perché non c'è chi continui a narrarla, chi la produca *di nuovo*, chi l'ascolti e chi creda. Questo è il dramma di Erode e di Bene in quanto artista e produttore di favole tragiche e drammaticamente vere. La scienza, la cultura moderna, la storia hanno distrutto mito e favola, li hanno digeriti per affermarsi e prendere il loro posto; e mito e favola sono sopravvissuti soltanto come residui linguistici ed espressivi della fabulazione dell'immaginario, come *condizione di rappresentabilità dell'impossibile e dell'impossibilità dell'esistere.* Sono sopravvissuti come *morte nella vita*, come malattia inguaribile e come vizio nascosto; come assurda e inaccettabile liceità del singolo contro le macchinazioni convenzionalmente prestabilite della codificazione e valorizzazione del mondo secondo norme e precetti *esterni* alle ragioni e alla produzione autonoma e libera del singolo. La carica anarchica, distruttrice, violenta nei confronti dei dogmi e delle schematizzazioni di qualsiasi chiesa, gruppo, partito o parrocchia; nei confronti della repressione operata dalle ideologie dell'illusione della ragione e della « salvezza » del mondo e dell'uomo; quel primitivo atteggiamento dissacratore e senso del primitivo e della sensualità meridionale, anche dell'individualismo disperato se si vuole, presenti fin dall'inizio come carica dissolutrice nell'autore pugliese, non potevano trovare una formulazione più matura e più artisticamente compiuta e cosciente di quella che ritroviamo in *Salomè*. Dove il mito resta appunto, e non a caso, lo sfondo contro cui nasce e cresce, per opposizione e differenziazione, la storia come *rilievo e sistema dei rilievi* (positivi, razionali); il fondo della favola somministrata alle moltitudini degli sfondi e ai personaggi rimasti ancorati alla singolarità disperata del fantastico (come Erode-Bene), agli « aristocratici » che rifiutano la loro « contemporaneità » [5]. Una favola creata per chi si oppone alle trasformazioni, al cammino convulso in avanti: colpevoli magari di ciò, ma responsabili e disposti a pagare come il Tetrarca, per prendere coscienza della paura, del terrore dell'impotenza e dell'errore imperdona-

[5] Mi riferisco ad una dichiarazione dello stesso Carmelo Bene: « La società intera è fatta di *sì* e di *no.* Non si fa che rispondere invece di porre domande, senza fine, domande, domande e ancora domande. Il gesto è unico. Si dispone di una unica vita e di un unico gesto. E tale gesto non deve essere mai arrestato. Se l'arresti anche solo per dirmi *bravo!* è finita; ma è finita anche se ti fermi per dirmi che non sei d'accordo con me. Lo ripeto: bisogna *rifiutarsi di essere contemporanei.* Provo vergogna per quelli come me, ritengo anzi che occorra assumere un atteggiamento *aristocratico*; e occorre il *coraggio* di sostenerlo. È la migliore soluzione. Non so dire se sono un idealista ma, certo, mi vergogno di essere un cineasta ». Da una conversazione di Carmelo Bene con Noel Simsolo pubblicata su *Zoom*, n. 1, 1972. Ora, a parte le punte polemiche e il gusto per l'incisività del paradosso, quello che va sottolineato in queste parole è l'esigenza dichiarata di *interrogarsi* e di *interrogare*, continuamente, senza tregua, senza fermarsi mai. Senza fermare l'*unicità* e l'irripetibilità del gesto della vita, dell'unica possibilità concreta che abbiamo *di vivere* appunto, e di domandare, di cercare. Il rifiuto ad « essere contemporanei » va così interpretato come rifiuto degli sterili obbiettivi che essi si pongono, delle inutili risposte che danno, della disattenzione con cui vivono e con cui considerano l'esistenza, le possibilità del singolo, l'invenzione, l'arte. Così, anche le punte polemiche si organizzano in un coerente rifiuto di « stare al gioco »: per esempio a quello dei critici pavidi e ignoranti, che si vergognano di comprendere il valore del regista pugliese, che non hanno il coraggio (ma neanche la forza o le capacità) di attaccarlo o di difenderlo. Divenendo in tal modo oggettivi alleati di chi lavora (gli organismi di Stato per esempio, l'Ente Cinema e l'Italnoleggio) per cancellare con un colpo di spugna il lavoro di Carmelo Bene, per ridurlo al silenzio e isolarlo, impedendo *materialmente*, a distanza di parecchi mesi da Cannes ormai, che esca e sia distribuito il suo splendido *Un Amleto di meno.*

bile che avvolge chi si oppone alla storia e alle ragioni delle trasformazioni del mondo e della società. È la favola ad essere destinata alla fine, mentre la storia procede e prende corpo e rilievo sostituendosi ufficialmente al mito, così come la scienza, la filosofia, il logos, condannano la poesia ad essere infine soltanto poesia.
Ed ecco la doppiezza del rapporto di Erode con Salomè e con il profeta: un profeta *determinato* dal peso del mito ormai morente a proferire verità che non comprende in una lingua simbolica che gli è parzialmente estranea (parzialmente perché c'è già stato un livello di limitata « traduzione materiale » della Verità nella sua lingua-dialetto delle plebi del meridione: « Ha venuto quel Signore...; ha venuto il Figlio di Quel Signore... » etc.), ma comunque completamente « distante » e lontana alle verità che egli enuncia. Un profeta isolato, abbandonato agli arbitrî della storia che avanza nelle trasformazioni del mondo e delle strutture sociali, nel cammino tracciato dalla ragione per il possesso e il potere esclusivo: la ragione dei dogmi solo parzialmente ed esteriormente verniciati di sentimento e di amore, di vita e di liberazione. E poi Salomè, una danzatrice-figlia-di-re, figura diafana ed evanescente come la luna cui il Tetrarca-Bene la rassomiglia; una figura che la storia ha, a sua volta, travolto e che si rifugia nella favola di un rapporto d'amore impossibile con il profeta, nel culmine dello scontro di due mondi che parlano due lingue diverse: quello della Verità l'uno (anche se di nuovo mitica, anche se di una favola restaurata, quella della religione cristiana); quella della sensualità fino alla morte, dell'eros-possesso totale l'altra.

5. *Doppiezza e travolgimento*

Travolto da questa doppiezza di riferimenti, dall'ammirazione per il « profeta strano » che tiene prigioniero nella vecchia cisterna e dalla passione per la sfuggente Salomè, creatura di fantasia e di sogni labili e inconsistenti che vuole vedere danzare *per sé*, a qualunque prezzo, è pericolosamente in bilico Erode-Bene.
Dopo la morte del giovane capitano siriaco, non voluta, non *ordinata* da lui (e che pesa come il presagio di una sventura troppo grande imminente), il Tetrarca-Bene perde progressivamente ogni residuo o illusione di certezza (e di salvezza). Il suo mondo privato, regale, mitico paurosamente in bilico tra incertezze presenti e illusioni inattuali, lo sospinge sempre più verso il terrore, verso paure indefinite e, di converso, verso il senso di un godimento illimitato, totale, del suo mancato equilibrio, dei frutti stessi del terrore e delle paure. Ossessionato, riflette più frequentemente sulle parole oscure del profeta, si chiede (e chiede intorno a sé, agli altri da cui dipenderà in misura sempre maggiore) chi mai sia il « Salvatore del mondo ». « Uno degli attributi di Cesare » gli risponde Tigellino, giovane romano ospite del Tetrarca e immerso fino alla gola tra le natiche di una giovane donna nuda sulle quali pulisce la bocca rossa di uva e di vino. Eppure Cesare non sta per giungere, non sta per garantire ad Erode la sicurezza ed il regno, per esempio nei confronti del Re di Cappadocia che gli « deve anche dei soldi ». Cesare, l'Impero, il mito di quel potere stesso, sono lontani ed estranei, e si allontanano sempre più dal mondo del Tetrarca che vacilla nel vino e nelle incertezze, proprio come i suoi stessi simboli: la luna che « vacilla come un'ubriaca », a dispetto delle parole rassicuranti di Erodiade sulla identità della luna con se stessa e sull'identità stessa di un mondo che invece si dissolve (come si dissolvono i tesori regali del Tetrarca che Erodiade saccheggia nel momento stesso in cui lo consola e in cui lo ammonisce a non prestar fede alle invettive che il profeta le indirizza, e a non guardare più sua figlia Salomé).
Ma ormai Erode è disposto a sperimentare fino in fondo le ragioni stesse

più profonde dell'incertezza e della paura che lo ha assalito. È deciso a godere fino all'ultimo le testimonianze di una realtà minacciosa che lo sovrasta e lo annienta come individuo e come espressione di una realtà che va cancellandosi; — se è vero che « è proprio dalla rovina dell'individuale che risulta l'universale » (Hegel), e cioè il cambiamento razionale, la trasmutazione concettuale più ampia, la storia infine.
Erode sa che non può opporsi alla sua fine, ma sa anche che può assaporarla fino in fondo, godendo della vita e della *vista* di Salomé consegnate ad un gesto simbolico e visionario totale: alla danza offerta soltanto a lui, eseguita per lui solo, fino alla morte, allo *spellamento* della regalità e della vita stessa di chi ha barattato *l'ultimo gesto* di vita per un gesto dell'eros. Erode ha accettato di cedere *qualsiasi cosa* in cambio della danza di Salomé, in cambio di veli evanescenti: e inconsistenti al di fuori di una realtà della visione erotica come *unica* visione, impotente, della realtà e della prassi stessa. Ha accettato di cedere la certezza stessa del sopravvivere come Re e come individuo, perdendo la cosa che custodisce più gelosamente: il senso del suo futuro rifiutato ma ascoltato dalla bocca del profeta che invece Salomé vuole distruggere, assieme a Erode.
In tal modo il Tetrarca gode il simbolo, alternativa unica e irripetibile, *inconvertibile* ormai della realtà; e lo gode fino all'estremo di un gesto di morte, di un divieto troppo grande trasgredito con scarse forze e ancora più scarse possibilità di sopravvivenza. Lo gode nella coscienza della contraddittorietà della sua scelta e della impotenza di un'esistenza garantita dalla povertà degli ultimi valori solamente simbolici, irreali — illusorie sostituzioni di una realtà avversa eppure *negata*, una realtà incombente e inaccettabile. È scivolato nel sangue d'altr'onde, un altro simbolo della distruzione e della morte, un cattivo presagio da raccordare alle parole del profeta e al suo desiderio folle di veder danzare Salomé, *a tutti i costi*. Ha sentito il freddo e il caldo, il vento e la calma; ha percepito il volo dei pipistrelli e poi le voci gentili che lo consolavano prima di rimanere solo con la sua fine inevitabile, abbandonato — prima dell'ultimo gesto di danza — anche dalla moglie, ormai in cammino verso una enorme luna astronomica. E ancora, ha visto cadere petali di rose rossi come il sangue, simbolo di una realtà che lo annienta, e ha bruciato la sua corona di rose di plastica che gli opprimeva le tempie e la volontà inutilmente, illusoriamente e da troppo tempo. Infine è stato assalito dal terrore della venuta di un *nuovo* « Re » che compie atti terribili, che fa riemergere il passato, che cancella la morte e il gesto conclusivo della fine individuale. Un « Re » che « resuscita i morti »: una prerogativa contro la quale Erode urla disperatamente la sua inutile opposizione, il suo ineseguibile *divieto*. Eppure, nonostante la coscienza sempre più lucida della terribilità di un affondare nei simboli morti di una realtà illusoria, perversa e « inesistente », il cerchio della sua esistenza e della rappresentazione mitica di essa si chiude nell'impossibilità *pratica* di sfuggire ai simboli stessi e all'annuncio della condanna che recano con sé, al presagio di qualcosa di non più arrestabile o procrastinabile. Così Erode-Bene *sceglie*, è costretto a scegliere; e sceglie, *insieme*, la realtà dei doppi impossibili, travolto come è dai rapporti con il mito e con la storia. O con la storia percepita come mito (Roma e il suo Cesare, il fantomatico Re di Cappadocia suo avversario, etc.) o con le mitologie delle raffinatezze orientali che non consentono distinzioni (che invece storia e ideologia faranno) tra la *rappresentazione dell'esistenza e del potere* nei banchetti e nelle orgie o nell'assassinio politico; tra sangue regale e vino pregiato; tra rapporti di parentela e rapporti di potere. E ancora, travolto da una moglie presa illecitamente, con la violenza, che appare sdoppiata in una presenza virile e autoritaria e in una presenza femminile e remissiva (secondo le condizioni di una visione ancora « mitica » della donna-moglie). Una moglie che è sottoposta al

potere maritale e regale e che intanto saccheggia i tesori e le gemme materiali del potere, elementi oggettuali della sua rappresentazione e messa in scena. Infine travolto dalla visione ossessiva di un Cristo-Uomo che *si uccide* con le proprie mani superando enormi difficoltà « tecniche » e pratiche (si inchioda da sé i piedi e una mano e, infine, si uccide con una martellata sulla fronte, proprio mentre Erode-Bene sta dicendo a Salomé che vuole la testa del profeta: « Non è vero che bisogna essere *ragionevoli*? »). Un Cristo-Uomo che si uccide, che sopprime la propria umanità festosa (era giunto ridente dall'acqua in una tunica bianca suonando allegro un tamburello) per divenire, suo malgrado e contro il suo sacrificio, il suo *doppio storico*: il Cristo della storia, delle Istituzioni religiose, della Iconografia ecclesiale, del potere liturgico. E finalmente travolto dalla sua stessa passione, dalle debolezze di uomo-Re e dalla stessa *coscienza della regalità*, che è appunto *mitica*, esterna e anteriore alla ragione di stato, supremo organo (e giustificazione) del potere e della storia dei potenti:

« I Re... i Re non devono mai dare la loro parola. Se non la custodiscono è terribile, se la custodiscono... è ugualmente terribile ».

Il Tetrarca-Bene è sconfitto ormai, scisso, separato, tra i sogni della singolarità/irripetibilità dell'ultima *favola* narrata a Salomè per convincerla a rinunciare alla testa del profeta:

« Ascoltami. Io posseggo uno smeraldo, un grande smeraldo, rotondo, che mi fu inviato dal favorito di Cesare. Se tu guardi attraverso questo smeraldo, puoi vedere cose che avvengono a una distanza immensa... Tu non conosci i miei pavoni bianchi... i miei pavoni di neve che passeggiano nel giardino tra i mirti e gli alti cipressi. Hanno il becco dorato e dorati sono i granelli che mangiano e i loro piedi sono tinti di porpora. Quando essi stridono sopraggiunge la pioggia e quando fanno la ruota la luna si mostra in cielo... Non esistono al mondo uccelli così meravigliosi... Non esiste nessun Re al mondo che possegga uccelli così belli... Ti seguiranno dovunque... Te li donerò tutti... Posseggo due generi di ametiste: una nera come il vino e l'altra rossa come il vino diluito con l'acqua. Ho topazi gialli... Onici che sembrano le pupille di una donna morta... O seleniti che cangiano colore quando cangia la luna... ».

Ma Salomè non ascolta, non può ascoltare, e così Erode rimane prigioniero della crudezza della realtà, delle determinazioni storiche dell'impotenza del singolo, sia esso Re o suddito:

« Salomè, restiamo amici!... Non è vero che bisogna essere ragionevoli? Io non sono mai stato cattivo con te, io ti ho sempre amata... ».

E infine:

« Chi ha preso il mio anello... Chi ha bevuto il mio vino... Spegnete le torce! Nascondete la luna! Non voglio guardare più niente, non voglio che niente mi guardi: comincio ad avere paura! ».

6. *Terrore e impotenza*

La paura. Erode ormai sa chiaramente quale sarà l'essenza della sua vita: il terrore. Salomè lo ha spellato, materialmente [6], privandolo di ciò che

[5] Nella sequenza finale del film, una sequenza stupenda che conclude magistralmente la tensione irrisolta mediante selezione e distinzione dei toni del bianco, di rapporti spaziali e figurali sottolineati dalla potenza espressiva del commento di Brahms.

gli era più caro in fondo: la testa del profeta, l'equilibrio raggiunto nel mito, nella fede, nel credo della favola irrimediabilmente distrutti dal « capriccio » di Salomè. E la paura è poi quella delle istituzioni e della storia, della debolezza e dell'impotenza al di fuori degli ambiti rassicuranti del mito; paura proveniente dalla coscienza della fragilità della conoscenza e della propria singola forza. Paura infine della certezza dell'*impossibile*. Ed Erode vuole l'impossibile perché *vuole tutto*: il profeta e Salomè, il regno e la felicità (« Non c'è nulla al mondo che possa turbare la mia felicità. No, non sono mai stato così felice, non mi manca nulla »). Vuole il simbolo e la realtà (« Sarebbe più bello dire che le macchie di sangue sono belle come petali di rose. È più bello così, così è più bello, è più bello così »). E vuole i simboli nonostante la terribilità della loro doppiezza (« Ma non bisogna cercare simboli dappertutto: la vita diventerebbe impossibile ») e la preferenza per i rapporti « falsi », doppi degli specchi in cui ci si guarda come in una realtà diversa, intoccabile e eterna, indelebile (« Salomè, io t'ho guardata troppo. Non bisogna guardare mai delle persone. Bisogna guardare solo negli specchi, perché gli specchi non ripetono che maschere »). Allo stesso modo Erode vuole il tempo, la temporalità e l'eternità, costantemente, con insistenza e passione.

E così Carmelo Bene vuole *l'impossibile attraverso il cinema*. Il che è rappresentato dal tentativo di rappresentare *tutto*, tutte le intuizioni relative a un tema, le interpretazioni e gli aspetti contraddittorii della realtà, le sintesi più contrastanti, le indefinite pieghe delle letture degli eventi. E ancora, vuole ridurre la selettività del tempo e degli spazi per approdare ad una forma rappresentativa sovra-temporale ed extra-spaziale [7]; per approdare all'impossibile della trasformazione del tempo da legge della successione a compresenza e simultaneità; all'impossibile della trasformazione dello spazio in totalità onnicomprensiva di una pluralità di eventi e di forme. Operare la riduzione della sequenzialità temporale degli eventi storici e della temporalità stessa della concrezione dei discorsi gnoseologico-epistemologici *sulla* storia e *sul* mito, fondendo tutto in un crogiuolo immenso dove si annullano differenze e opposizioni (temporali e storiche), e dove tutte le « letture » del mondo e della realtà convivano insieme *rappresentandosi*.

Questo atteggiamento è verificabile considerando la tecnica di ripresa che unifica — sostanzialmente — nei « valori espressivi » primi piani e campi lunghi, particolari e visioni d'insieme, dettagli e totali. Allo stesso modo il montaggio, ritmato secondo cadenze particolarissime e molto rapide (con spezzatura di movimenti e della continuità stessa delle azioni e dei gesti), tenta di cogliere la compresenza spaziale di più movimenti/gesti insieme, invece di segnare le azioni una per una e di catalogare i gesti, combinandoli poi insieme oppure a livello di scansione spazio-temporale che rispetti il decorso logico del succedersi degli eventi. Qui è come se le azioni e i tempi fossero combinati « a priori » secondo una legge della non-temporalità e non-contiguità della successione e della non-spazialità degli intervalli. Il che conferisce al film (e ai suoi procedimenti) il carattere di una ricerca condotta fino alle estreme conseguenze nella strutturazione di un complesso di segni e di riferimenti (un senso) basata sulla dilatazione dei piani e dei quadri e su di una frammentazione al tempo stesso. Dilatazione e frammentazione che suggeriscono l'idea di un rapporto che nega il riferimento monocentrico dei piani e la scansione delle sequenze, per approdare invece ad un rapporto equivalente della multiplanarità ed alla rappre-

[7] Per questo confronta il discorso fatto a proposito di *Nostra Signora dei Turchi* in questo stesso fascicolo.

sentazione (e messa in scena) della simultaneità di frammenti dissociati di una realtà in decomposizione.

7. *Scrittura della frammentarietà*

Ritengo che con *Salomé* la maturità artistica di Carmelo Bene, la consapevolezza teorica dei rapporti tra dimensione estetica e dimensione esistenziale, il possesso lucido dei procedimenti cinematografici, delle potenzialità espressive e delle tecniche della loro realizzazione abbia raggiunto il suo più alto livello.
Con *Un Amleto di meno* si perviene infatti ad un nuovo e diverso livello di riflessione sul mito e sull'arte, inevitabile dopo l'esperienza di *Salomè.* Dove, alla frammentarietà vivente di un mondo mitico in disfacimento, ai brani di specchi che ci restituiscono — distorta e illusoria — una realtà incrinata e decadente, corrisponde una scrittura cinematografica convulsa e dissipata in molteplici istantaneità tematiche e temporali, messa in scena e riflessa in punti di vista innumerevoli, in piani e inquadrature che divergono da un bolcco centrale di riferimento per inseguirsi invece in un gioco di lastre e di colori frantumati. Le 4.000 inquadrature di *Salomè* documentano la realtà di questo discorso discontinuo e del discontinuo, un discorso filmico appropriato alla rappresentazione, alla riformulazione e alla inventio di un mondo che si dà solo nella divisione e nella dispersione di chi vive e di chi guarda una arcaica unità ormai colpita a morte.
Le splendide sequenze finali in cui Erode-Bene viene spellato da Salomè documentano questo senso di una *discontinuità in movimento*, della sequanzialità interrotta e messa in crisi, di una serialità « disordinata » e parossistica: elementi questi che fanno da eco e da sfondo alla frantumazione del mondo in cui Erode è ormai un *sopravvissuto.*
Il sole, la luna, il bianco del cielo e del terreno, gli scacchi, l'acqua, gli elmenti simbolici insomma che avevano costituito il senso profondo del mondo regale di Erode, appaiono isolati in inquadrature frammentarie, puri brani dissolventisi assieme al mondo di cui incarnano e mettono in scena il significato perduto e contraddetto. I piani medi, i primi piani, i dettagli, si alternano a forti colpi di zoom indietro e avanti, a campi lunghi e a sferzanti sequenze di schermo bianco che testimoniano l'instabilità di una situazione abnorme, di un equilibrio di favola interrotto, di una realtà polverizzata, sbriciolata in gesti inconsulti e impotenti che cercano l'ultima impossibile opposizione alla fine e al silenzio.
Erode si cerca, si rincorre, tenta di riafferrare in qualche modo i brandelli della sua umanità e di un'esistenza travolta e distrutta dagli avvenimenti che lo hanno condotto alla promessa fatale fatta a Salomè e che l'ultima favola non riesce a cancellare. I veli della danza ripiegati dalle agili dita di Salomè, sollevati dal volto terreo di Erode, dissolventisi al sole e al vento, rivelano la nudità del Tetrarca che ha goduto l'ultimo suo atto da protagonista ormai sostituito.
Dopo la richiesta di Salomè, dopo il cedimento alla sua inarrestabile volontà, alla sua decisione irremovibile, ad Erode non resta che urlare — in un crescendo che i toni della sua voce sottolineano —, mentre, immobile sotto le dita di Salomè che gli strappano la pelle, — ultimo scudo e ultima difesa — racconta una favola incredibile e inutile. Ad Erode-Bene non resta che lasciarsi afferrare dalla m.d.p. per essere scagliato in avanti e indietro, mentre tenta di alzarsi sulle ginocchia malferme o mentre affonda con la testa nel vino e nel ghiaccio che le sue mani calpestano in un ultimo atto di affermazione delle sue ragioni, del suo desiderio, della sua sterile volontà.
Tutto è ormai stato travolto nel crescendo dello stupendo *Ein Deutsches Requiem* di Brahms: la sua certezza, la vita, gli anni, il potere, la custodia

di un profeta garante in qualche modo del suo futuro che ormai è irrimediabilmente stato consumato nella *visione* di una danza. L'ultima certezza è stata fagocitata dal prezzo di un ultimo desiderio prima della fine, pagato con la fine e con il terrore.
Prima della conclusione di un mondo mitico di sogni e di paure, prima che l'anello di morte gli venisse strappato da una promessa che annulla la vita e il potere, la rappresentazione stessa del suo mondo e del suo posto privilegiato in esso. Prima che l'intera esistenza — e l'avanzo di essa rimasto per assaporarne la fine definitiva — si tramutassero in infinita orrenda *paura*.

Salomè — **r.:** Carmelo Bene - **s.:** e **sc.:** Carmelo Bene - **f.:** Mario Masini - **m.:** Carmelo Bene - **mo.:** Mauro Contini - **int. sp.:** Gino Marotta - **int.** Carmelo Bene (Erode), Lydia Mancinelli e Alfiero Vincenti (Erodiade), Donyale Luna (Salomè), Veruschka (Santa-Puttana), Piero Vida (Capitano siriaco), Giovanni Davoli (Jokanaan); girato a Cinecittà - **c.** (Microstampa).

MAURIZIO GRANDE
IL CIRCUITO DELLA SOTTRAZIONE *

0. *Introduzione*

Prolungamento e spostamento del discorso condotto nei film precedenti sul mito, sull'esistenza e sull'arte, *Un Amleto di meno* costituisce in qualche modo una svolta « necessaria » nel lavoro e nella riflessione di Carmelo Bene. Lavoro e riflessione condotti intorno ai problemi teorici e critici dell'arte in generale e del cinema (e dei suoi procedimenti) in particolare, che con questo *Amleto* vengono indirizzati ad insistere sulle responsabilità del fare artistico, della produzione dei miti letterari, e sul senso profondo dei condizionamenti operati dalla *tradizione*. Tradizione linguistica, mito-

* Non posso concludere questo lavoro e licenziare questo fascicolo senza accennare, almeno in una breve nota, all'ultimo film di Carmelo Bene ancora bloccato — nel momento in cui scrivo — dall'immotivato rifiuto dell'Italnoleggio a distribuirlo.
Un film che ha ottenuto un lusinghiero successo di critica e di pubblico in Francia, a Cannes; meno in Italia dove, si sa, i critici, i letterati e gli « addetti ai lavori » in genere, sono scarsamente disposti ad accogliere il valore di certe posizioni serie e coerenti — pur nella loro indiscutibile *novità* (che dà fastidio a tutti) — ed a « tradire » i loro miti intoccabili e strenuamente e moralisticamente difesi a oltranza (e senza alcuna necessità di scendere in campo a difenderli poi!).
È il caso, per fare il nome di uno dei più rispettabili esempi, di Alberto Moravia il quale, da buon letterato e da buon moralista, se la prende con Carmelo Bene perché lui, a sua volta — assieme a Laforgue —, se l'è presa con la Letteratura e con Shakespeare nientemeno, invece che scagliarsi « magari contro se stesso » (Cfr. « L'Espresso », A. XIX, N. 26, 1° luglio 1973). Al solito *il paragone* (di prammatica ormai) è tra Bene e Shakespeare, il discorso riguarda i « valori » intoccabili del secondo (giustamente) e quelli più discutibili (e con meno secoli di consensi sulle spalle) del primo, attaccati dalla solita lettura contenutistica e pregiudiziale del suo film. Evidentemente però, Moravia stesso non deve poi avere molta stima del suo lavoro letterario (che ritiene, ovviamente, inferiore a quello di Shakespeare) se può legarlo a nomi quali Lando Buzzanca e Luciano Salce (per fare solo un esempio, l'ultimo, della sua presenza *concreta* nel campo del cinema — e quale cinema! —) nella realizzazione di quello che sarà certo un « capolavoro »: *Io e Lui*.
Comunque, a parte la ormai storica cecità della critica cinematografica (un campo in cui *tutti*, anche i più sprovveduti, si sentono chiamati — nel senso di *vocati* — a *chiacchierare*: sui quotidiani, sulle riviste, alla radio, alla televisione, etc.) resta il fatto che gli « studiosi » dell'Italnoleggio hanno « deciso » che il valore dell'*Amleto* di Bene è inesistente: *dunque non si deve vedere* (a quali conclusioni conduce aver studiato la logica aristotelica e le figure del sillogismo!).
Nella speranza che la questione si risolva quanto prima e che il film sia messo in circolazione, ne dò intanto notizia in questa nota parziale, provvisoria, non esaustiva certamente (dato che mi è stato possibile vedere il film sono una volta ad una proiezione organizzata per i critici), ma che vuole comunque rompere il silenzio, e contestare le sciocchezze dette, intorno all'*Amleto*.

logica e letteraria che si occupa principalmente — terroristicamente — di instaurare un rapporto falsificante tra realtà e finzione, tra costruzione logico-linguistica e mitizzazione dei valori dell'esistenza e delle relazioni intersoggettive; tra fondazione dell'io e sua reduplicazione letteraria e/o filosofica.
La *sottrazione* del mito di Amleto da questo circuito mitologico fondato sulla letterarietà dei valori della « pietà finale », dell'onore antico e su quelli dell'Io costruito sui fantasmi della *scrittura* (matrice e conservazione dell'organizzazione data al reale e ai suoi valori) assume pertanto il senso di un attacco condotto a fondo contro l'unità stessa dell'io e delle sue responsabilità. Assume la connotazione di un attacco portato a quei *doveri* improrogabili sanciti da una metafisica della scrittura sostanziata nella (e di) tradizione; ormai non più accettabile *acriticamente* proprio nel suo essere reificazione e sostanzializzazione del passato e dei valori eterni, indelebili e intoccabili di una umanità organizzata in gruppi sociali retti dai codici non scritti del comportamento e dai codici scritti dei divieti insormontabili della proprietà privata (materiale e intellettuale) ontologizzati nella venerabilità di Istituzioni vecchie e nuove.
La commedia del mito è *non più accettabile* in quanto tale nella misura in cui si prende coscienza di un'esistenza in essa alienata e privata dei valori fondamentali di una più larga libertà d'azione e di responsabilizzazione del singolo; una libertà di immagine e di pensiero soffocata nel circuito del monumento letterario e della solida positività su cui, anche a partire da esso, l'umanità ha costruito e/o sorretto e potenziato il modello di vita e di pensiero occidentali.
Così la commedia dei valori e del mito viene *rivelata* nella sua sostanza di *gioco della scrittura repressiva e totalizzante* che non lascia possibilità e autonomia all'io e all'esistente proprio nella pratica del reificare e sostanziare *la lettura* della scrittura e dei *contenuti* (etici, comportamentali, culturali) arbitrariamente estratti dalla tradizione e solidificati nel processo di *istituzionalizzazione dei valori della letterarietà.*
Il capovolgimento è totale e così ad esso fa seguito, fino in fondo, il processo di liberazione dei fantasmi degli obblighi occidentali rinchiusi e consegnati al mondo mitico della letteratura e dell'arte.
Si tratta dunque della *circoscrizione* dell'ambito mitologico all'immaginario reificato della letterarietà — così come in *Salomè* agiva la circoscrizione del discorso sul mito all'ambito della religione — e dello spostamento dello *sguardo critico*, della demolizione libertaria e del ripensamento responsabile all'ambito della favola della produzione letteraria.

1. *Tradizione e comportamento*

In tal modo, dopo le sequenze iniziali della rappresentazione relativa all'uccisione del padre (e girate nell'atmosfera di una visione acquatica o onirica rivissuta da Amleto), Amleto può riflettere sulle sue intenzioni più vere nel momento in cui sente il dovere di raffigurarsi « l'orrido, orrido, orrido evento », e scopre invece di aver ceduto irrimediabilmente al compiacimento estetico delle « finzioni d'un bell'argomento ».
Il Principe di Danimarca, femmineo, sensuale, emaciato e pallido (secondo la descrizione laforgueiana), perennemente in bilico tra i suoi desideri di libertà, di godimento estetico (e dell'*estetico*) e di fama letteraria, colpisce contrariato un cespo di rose come per allontanare da sé la visione « orrida » della morte paterna e delle responsabilità *materiali* dell'onore che esigono la sua vendetta. Si rende conto che proprio gli elementi « orridi » delle sue visioni e delle apparizioni si trasformano in lui in elementi sublimi di una ispirazione artistica, in caratteri drammatici di una composizione teatrale su cui lui « prende gusto ».

Questa la realtà di un Amleto ridotto a *vittima* della sua stessa immaginazione e insieme indotto per ciò a rifiutare i doveri che la tradizione stessa della regalità, dell'onore e della cavalleria gli impongono, tramite la fissazione della loro *regola* proprio nei canoni *classici* della letteratura e dei suoi contenuti.
Egli è disposto piuttosto a fare della pietà filiale e dell'onore, della cavalleria e della vendetta, dell'assassinio e dell'eredità spirituale soltanto il materiale di una invenzione poetica, qualcosa con cui « provare » il suo talento e con cui conquistare fama duratura e una vita spensierata a Parigi. Egli vuol « cogliere il suo tempo » e andare a Parigi con Kate, la primattrice della compagnia di commedianti giunta alla corte di Elsinore, ai quali ha affidato la rappresentazione scenica del delitto di suo padre più per mettere alla prova le proprie capacità artistiche che per provocare la reazione degli assassini.
Così, allo stesso modo, liquida Ofelia e il suo amore infermieristico, quotidianamente ripetuto, senza slanci e senza rinnovamenti, un amore che è la negazione della vitalità e della potenza dell'eros.
Ofelia appare nel film costantemente seminuda, gli occhi azzurri dilatati da enormi occhiali dalle lenti spesse, dispersa tra le citazioni che sostituiscono la spontaneità del parlare con il comportamento libresco di chi *è vissuto* dalla tradizione e dai meccanismi prefabbricati del comportamento piuttosto che essere motivato dalla passione e dagli slanci vitali. E Amleto non vuole più soggiacere agli schemi in cui la sua esistenza è già stata rinserrata, preventivamente; si sbarazza della sua enorme biblioteca strappando i fogli dei monologhi shakespeariani che lascia recitare a Orazio, vera sostituzione del ruolo della coscienza e delle responsabilità che la tradizione letteraria aveva affidato al *ruolo* di Amleto.
Rotto il cerchio soffocante della *alienazione letteraria* di tutta una cultura dissipata nei *testi*, Amleto può negare e distruggere le responsabilità che lo legano a un mondo che pretende d'essere reale e accertato: la uccisione di Polonio-Freud serve anche alla soppressione (— ironizzazione critica) delle interpretazioni scientifiche della psicoanalisi, serve a rifiutare la riformulazione « in termini di vita cosciente » delle mozioni inconscie della « psiche dell'eroe ».
Amleto si ribella alla *ripetizione* degli atti consacrati dalla tradizione e dalla letteratura al « misero "idem" nella colonna delle evoluzioni in miniatura dell'Evoluzione Unica, nella colonna delle quantità trascurabili » (Laforgue). Egli si oppone alle « parole, parole, parole! » se dette dagli altri e da un testo *scritto*, se intese come *prescrizione* già decisa e condizionante la realtà e le scelte.
È invece Amleto a scegliere per primo un mondo di « parole, parole, parole! » se pronunciate e rappresentate *da lui e per lui*; se in esse può avvenire la *riduzione* delle responsabilità labili e autoritarie di una tradizione inaccettata e invece e insieme la *iscrizione* di un nuovo mito (letterario) sorgente assieme a un aspirante autore. Emergente con una nuova, inedita fonte di scrittura che sostituisce il reale e assegna alla fantasia, all'immaginario della scrittura della favola la sua realtà tautologica, la crisi delle identificazioni, la specularità di un mondo in cui è impossibile *l'altro dalla scrittura* e dalla invenzione artistica.

2. *Rappresentazione e invenzione*

Ma prima della liberazione dalla letterarietà della tradizione e prima della instaurazione di una nuova rete mitologica della parola e della scrittura, occorre rivivere e dissipare, dilapidare — anche dissolvendosi in esse — le responsabilità del mondo costruito sulle favole degli scritti antichi.
Occorre rivivere e rappresentare come ridotto a un gioco di colori, di

forme, di sfondi e di configurazioni (del cinema) — e come vanificazione della parola e dello stesso fondo musicale — l'intera tradizione dell'onore e delle fedeltà cavalleresche, delle responsabilità e degli « amori celesti ». Bisogna, ancora, distruggere la « storia delle scritture » partendo proprio dalle favole della cavalleria, dalle storie dei Paladini di Francia, dai grandi ideali della « Tavola Rotonda », dalla vernice degli Amadigi di Gaula e dei Pelléas e Mélisande. Storie di duelli, di tornei, di lance fatate, di bianchi cavalli e di immortali combattimenti sostenuti per uno sguardo di donne non-comuni, donne-regine inaccessibili al di fuori di un rapporto totale con le finzioni di un testo e dell'*immaginario trascritto.*
Una rappresentazione affidata ai commedianti cui il nuovo re applaude assieme ai suoi cortigiani dissipati nelle falsità appariscenti dell'etichetta e dei trucchi artificiali del « costume di corte » (i « velasquez » e le crinoline delle donne, splendidi rivestimenti per l'occhio che guarda dritto davanti a sé, ma misero *mascheramento* esteriore di reali povertà e falsità se l'occhio non sta al gioco e non si ferma arrestato dalle regole dell'etichetta: ma « gira » — assieme a quello della m.d.p. — *dietro* gli splendidi rigonfiamenti dell'abbigliamento cortigianesco svelando poveri culi nudi nascosti dai trucchi sul davanti). E il Re applaude perché non può certo essere sconvolto da una cattiva falsa letteratura che in realtà non lo riguarda, proprio perché « miseria e terrori *letterari* ».
Eppure neanche l'invenzione di una nuova scrittura e di nuovi miti letterari piccolo-borghesi può salvare il principe Amleto dalla dissoluzione cui è condannato nel mito di sé stratificato nelle innumerevoli condensazioni di una eredità letteraria nella quale soltanto egli è reale, e in cui sono stati da tempo decisi la sua morte, i suoi dubbi, le incertezze, il senso stesso della sua vita: dissipata tra i sogni e i vagabondaggi della coscienza che non può ritrovare una accettabile identità sottratta da tempo da parole già pronunciate e stampate, e non più ricostituibile in parole e rappresentazioni sceniche (o filmiche) nuove.
La morte è il *cerchio letterario* che attende Amleto; i suoi sforzi per sfuggirvi, i trucchi adottati miseramente per negare una letterarietà del già scritto e del già letto non sono sufficienti ad estrarlo dal cerchio di una visione (o versione) artistica: che *lo toglie di mezzo*, riducendolo appunto a un povero Amleto di meno, o che ne svela l'*impotenza* mediante la rete di una visione o invenzione cinematografica. Impotenza a sopravvivere alla finzione e alla invenzione che decostruiscono senza pietà un eroe stanco della sua parte e disfatto dalle sue battute proprio nell'unica possibilità (rifiutatagli) di sopravvivenza: il letterario, l'artistico.
La fine delle Ofelie, delle Lilì, dei Polonio e di tutti i re e gli eroi, l'esaurimento degli scrupoli suscitati nelle opere letterarie e nelle creazioni artistiche dell'immaginazione e della tradizione, sono anche la fine e l'esaurimento di Amleto come fantasma letterario e come possibilità di riscatto dalle paludi della scrittura letteraria.
È soltanto *un* Amleto di meno, è vero, ma di lì ha inizio la decostruzione di tutti i personaggi e delle situazioni della letterarietà e dei suoi miti viventi nella accettazione e nella incondizionata ripresa della tradizione. Di lì prende le mosse un attacco più grave portato all'Io dei poeti, dei drammaturghi, dei filosofi e dei preti; di lì si origina la volontà e l'esercizio *critici* della dissoluzione di regni e di gesta ontologizzati nell'Epica: esempi totalitari di una scrittura che pesa come alienazione e minaccia del singolo, dell'esistente, degli sforzi libertari dell'individuo.

3. *Indifferenza e Iscrizione*

Sforzi immani e desideri impossibili, certo, come l'incoronazione finale di un'armatura senza testa, come l'avanzare su piani obbliqui, alternati

nell'angolo di ripresa e distesi su lentezze esasperanti, di un esercito di armature che si muove sotto i lampi di una luce accecante consegnata al silenzio del gesto finale (l'Incoronazione del nulla), gratificata dalla carica musicale wagneriana. Inerzia e incapacità della descrizione e del riconoscimento, della creazione artistica e delle forme dell'opera, della libertà dell'io e della sua identificazione in un mito dell'oppressione.
Una identificazione ormai interrotta dalle folgorazioni schiaccianti dei personaggi, delle figure e dei piani che si scontrano frontalmente con staffilate di luce che fanno vacillare colori e rapporti cromatici, che rendono impossibile l'iscrizione delle relazioni definite, delle differenze istituite. La ricerca formale, sul piano strettamente filmico, diviene in questo *Un Amleto di meno* ricerca dell'indifferenza delle relazioni, dei rapporti prestabiliti nei contenuti e nelle forme. Diviene cancellazione dei rilievi e dei sensi continuamente messi in crisi dalla dissoluzione del rapporto equilibrato del colore, dei toni e della configurazione scenica attraverso un nuovo tentativo di Iscrizione: quello della *smagliatura* del fondo che riverbera un bianco accecante sulle differenze cromatiche, sul gioco dei rapporti spaziali e delle gerarchie relazionanti delle situazioni-personaggio e dei toni che le contraddistinguono.
Un riflesso che annienta la separetezza e le differenze dei movimenti di macchina continuamente « aggiustati » in un falso improbabile equilibrio che raddrizza precariamente assi e punti di vista in una ricercata omogeneità dell'uniforme; in una equivalenza dell'indifferenziato tentata nella sottrazione dei rapporti e dei rilievi.
Tentativo di iscrizione e/o presentazione fenomenica del *negativo*, riduzione di situazioni, personaggi e sensi che tentano inutilmente di stagliarsi con una fisionomia autonoma su uno sfondo accecante che riassorbe (come nel finale stupendo di *Salomè*) tutte le divergenze e i differimenti; che smussa le edificazioni formali e contenutistiche della letterarietà e della favola, del mito e della creatività demiurgica dell'arte: in un procedere riflesso costante e indefinito che tenta la nullificazione degli oggetti (sempre che il film venga proiettato come si deve) attraverso la cancellazione di opposti e di medietà non più accettati.

Un Amleto di meno — regia, scene, costumi, musica, collage: Carmelo Bene - **int.:** Carmelo Bene (Amleto), Lydia Mancinelli (Kate), Alfiero Vincenti (Claudio), Pippo Tuminelli (Polonio), Franco Leo (Orazio), Sergio di Giulio (William), Luciana Cante (Gertrude), Isabella Russo (Ofelia) - **f.:** Mario Masini - **mo.:** Mauro Contini; girato a Cinecittà, Techniscope-Technicolor - **o.:** Italia, 1973.

Una precisazione di « Cinema Nuovo »

(Convegno di Bologna su « Cinema politico italiano fra contestazione e consumo », 8-10 dicembre 1972)

Troviamo pubblicata nel numero di luglio di **Bianco e Nero** la relazione di **Cinema Nuovo** al convegno di Bologna in un testo non sempre intellegibile per i numerosi refusi. Non abbiamo avuto possibilità di rivedere la trascrizione fatta dagli organizzatori né le bozze, non essendoci pervenute. Ci sembra necessario, quindi, segnalare almeno alcuni brani in cui il senso appare palesemente incomprensibile o addirittura distorto.
A pag. 120, nona riga, invece di: « Si è ormai consunto il neorealismo e finisce del tutto una nozione di impegno già **attuata** e che appare ormai mistificatrice », bisogna leggere: « una nozione di impegno già usurata ». Nella stessa pagina il film **Il carro armato dell'8 dicembre** risulta attribuito a Monicelli invece che a Puccini; e, nel periodo che chiude la pagina, « **Il Salvatore Giuliano** di Francesco Rosi e **Un uomo da bruciare** degli esordienti Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani », occorre aggiungere il verbo « segnano » (« il nuovo corso », ecc.). A pag. 121, a partire dalla settima riga, è stata omessa la parte del periodo che qui aggiungiamo in neretto: « La rinuncia allo schema dell'eroe totalmente positivo, al mito populista e in ultima analisi socialdemocratico del personaggio incontaminato **e incontaminabile consente un obbiettivo approfondimento dell'analisi** » ecc. Un avverbio bisogna si aggiunga nel passo che inizia alla sesta riga di pag. 122: « Attacco a Lukács senza andare ai testi ma spesso **attraverso** letture di seconda mano »; mentre va tolto un verbo nella riga diciannovesima: « Oggi ci si può dichiarare disgustati dal dogmatismo marxista o voler credere che il marxismo sia superato » (invece che « o voler **far** credere che il marxismo sia superato »). A pag. 123, riga quarantesima, non va il punto interrogativo. Sette righe più in basso — nel brano « Riteniamo che secondare il formarsi e il crescere di quella coscienza sia la strada obbligata per una critica che **di** fatto comunque salvo il giudizio di valore » —, il « di » sottolineato va tolto. A pag. 124, riga diciottesima, si legga: « Da noi il discorso si limita al film dei Taviani » e non « Da noi il discorso si limita al **finale** dei Taviani ». A pag. 125, riga sedicesima, al posto de « la **mia** metodologica » mettere « la via metodologica »; nella stessa pagina è distorta la grafia del cognome di Cases. A pag. 126, riga diciottesima, il periodo « Da ciò deriva, naturalmente, una diversa utilizzazione **di** politica dei film », va così corretto: « Da ciò deriva, naturalmente, una diversa utilizzazione politica dei film ».
Grazie e molti cordiali saluti.

Cinema Nuovo

A proposito della « Antologia di "Bianco e Nero" 1937-1943 »

Leggo nella premessa al fascicolo nn. 3-4 (marzo-aprile 1973) di **Bianco e Nero** dedicato alla storia della critica cinematografica in Italia ed ai lavori più ricordevoli in questo settore che la **Antologia di Bianco e Nero** fu pubblicata da Leonardo Autera. A parte il fatto che io ho contribuito in varie forme a questi studi, e non da ora, ad esempio nello stesso saggio introduttivo alla **Antologia di Bianco e Nero** e in **Sommario delle dottrine del film,** vorrei che fosse precisato nella rivista che gli autori della citata **Antologia** sono Mario Verdone e Leonardo Autera. Con i migliori saluti.

Mario Verdone

«BIANCO E NERO» MONOGRAFICO HA FINORA PUBBLICATO

nel 1971	EJZENSTEJN E IL FORMALISMO RUSSO	a cura di Pietro Montani
	L'ANTIWESTERN E IL CASO LEONE	a cura di Franco Ferrini
	CANZONISSIMA '71	a cura di Dante Cappelletti
nel 1972	LE DONNE DEL CINEMA CONTRO QUESTO CINEMA	a cura di Cinzia Bellumori
	STRUTTURALISMO E CRITICA DEL FILM	a cura di Giorgio Tinazzi
	PER CHI SI SCRIVE PER CHI SI GIRA	a cura di G.C. Ferretti
	IL CINEMA FRANCESE DOPO IL MAGGIO '68	a cura di Alberto Farassino
	CINEMA E TELEVISIONE DELL'ULTIMA AMERICA	a cura di Furio Colombo
	TECNICA MORIBONDA: COSTI, IDEE, POLEMICHE	a cura di Mario Bernardo
nel 1973	L'IRREALISMO SOCIALISTA	a cura di Aldo Grasso
	CRITICA ITALIANA PRIMO TEMPO: 1926-1934	a cura di Bianca Pividori
	CINEMA E SCIENZE DELL'UOMO	a cura di Giorgio Braga
	1968-1972: ESPERIENZE DI CINEMA MILITANTE *	a cura di Faliero Rosati
	INTELLETTUALI E INDUSTRIA CULTURALE	a cura di Giovanni Bechelloni e Franco Rositi

* In appendice: Atti del convegno « Il cinema politico italiano fra contestazione e consumo: le riviste cinematografiche a confronto », organizzato dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme — Commissione Cinema del Comune di Bologna.

Chi voglia procurarsi questi fascicoli può rivolgersi all'amministrazione.

BIANCO
E
NERO

Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo

Indici generali dei fascicoli monografici dell'annata XXXIV

1973

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Indice dei fascicoli monografici 1973

Fascicolo 1/2

Premessa uno il sistema Eisenstein

Premessa due Eisenstein-Vertov / Sul lavoro cinematografico

Fascicolo 3/4

Antologia 1926-1934

Bibliografia

Fascicolo 5/6

Pluralità delle prospettive

La prospettiva psicologica

La prospettiva sociologica

La prospettiva semiologica

I - Bilancio

II - Il problema dell'analogia

III - Il discorso filmico

La prospettiva psicologica

Integrazione non facile

Fascicolo 7/8

Esperienze di cinema militante

Documenti

Documenti

Documenti

Atti del Convegno: Il cinema politico italiano fra contestazione e consumo - Le riviste cinematografiche a confronto (Bologna 8-10 dicembre 1972)

Fascicolo 9/10

Fascicolo 11/12

Sezione prima - uno sguardo al teatro

III - Dalle citazioni all'interpretazione

Sezione seconda - Il cinema

Indice per autori

(a cura di *Franco Mariotti*)